بثينة العيسى

الحقيقة والكتابة





منشورات تكوين
TAKWEEN PUBLISHING

الكتابة عن الكتابة

الحقيقة والكتابة

الكتابة الوصفية في القصة والرواية

الحقيقة والكتابة
الكتابة الوصفية في القصة والرواية

بثينة العيسى





الطبعة الأولى: أيلول/سبتمبر 2018 م – 1440 هـ

ردمك 978-614-02-3568-7

تـوزيـــع



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: (1–961+) 785107 – 785108 – 786233
ص.ب: 13–5574 شوران – بيروت 2050–1102 – لبنان
فاكس: (1–961+) 786230 – البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb



الكويت – الشويخ الصناعية الجديدة

تلفون: 96598810440+

بغداد – شارع المتنبي، بناية الكاهجي

تلفون: 9647811005860+

الموقع الإلكتروني: www.takween.com

البريد الإلكتروني: Publishing@takween.com

المحتويات

إهداء

إن الحقيقة هي أفضل شكلٍ أدبيٍّ!

ماركيز

الفصل الأوَّل

الاستراتيجيات

من السَّطر الأول وحتى السَّطر الأخير

الحقيقة الروائية

«المبدع لا يبدع في سبيل مال، ولا في سبيل مجد، ولا حتى في سبيل خلود.
المبدع يبدع في سبيل مبدأ واحد، أعلى من كل مبدأ، هو الحقيقة».

إبراهيم الكوني

«الكاتب يبحثُ عن الحقيقة، ويروي الأكاذيب في كلِّ خطوةٍ على الطريق إليها». هذا ما تقولهُ آن لاموت، وكثرٌ آخرون. إن الهاجس الأكبر للكاتب هو أن يمتلك القدرة على كتابة الأشياء كما رآها، كما عاشها، وكما تخيَّلها أيضًا.

تبدو الحقيقة، بالمعنى الواسع، بمثابة المنظور الذي يحاول الكاتب تدشينه، من خلال القصة والرواية، لكي نرى الإنسان كما لم نفعل من قبل. فغاية الرواية، بحسب كونديرا، أن تكشف عن حقيقة، والرواية اللاأخلاقية، من وجهة نظر كونديرا أيضًا، هي تلك التي لا تكشفُ جزءًا جديدًا من الوجود. وبقدرِ ما تبدو الحقيقة مثل بوصلة يسخِّر الكاتب جميع أدواتِه من أجلها، فهي أيضًا القوة الضاغطة والمهيمنة على تلك الأدوات، والمحكُّ لاختبار فعاليتها.

إن الحقيقة في العمل الفنِّي شيءٌ يستحيل القبض عليه، فهي الشيء الذي نحاولُ بلوغه بسردِ الأكاذيب (القصص والروايات)، وهي، أيضًا، ما نراه، ونشعرُ به أثناء سردِنا تلك الأكاذيب. إنها الشيء الذي يجعل الرواية موصِّلاً ممتازًا للأفكار والمشاعر، ويجعل المعنى

المتولد عن دخولنا إلى هذ العالم الروائي.. عصيًّا على الدحض.

الحقيقة هي البوصلة النهائية للأدب القصصي، وهي، بالقدرِ نفسه، الأداة الفنية العُليا، التي تهيمن على جميع أدواتنا، كلمة بعد أخرى، من بداية النص وحتى نهايته.

من المهم أن ندرك منذ البدء أننا لا نريد تعريف الحقيقة في إطارٍ فلسفي، بل فهمها في سياقِها الفني، وفهم تأثيرها على ما نمتلكه من أدوات. ليست الحقيقة الروائية شيئًا يمكن البرهنة عليه، إثباته أو نفيه. فالروائيون لا يكتبون الروايات للتأكيد على كروية الأرض، ولا للتبشير بوجودِ الخالق. إنها عملية فردنة شديدة التخصيص لتجربة إنسانية ما، في ظرفٍ ما، ستجعلني، أنا القارئة، أرى الأشياء بطريقةٍ مختلفة، أو هكذا يُفترض. كل شيءٍ سوف أكتشفه في تلك الرحلة، سيكون مجرد نظرية خارج السياق. ولكن الحقيقة سياقية، إنها ابنة المسار السردي، ووليدة التجربة الحية، وعليهِ فنحنُ، معشرَ القرَّاء، لا نزايدُ عليها، لأنها شيءٌ اختبرناهُ بأنفسنا، من خلال الشخصيات وكل ما حدث لها.

يدخلُ القارئ مع الكاتب في اتفاقٍ ضمني مسبق، كما لو أنه يقولُ للكاتب: اِكذِب عليَّ، ولكن اكذب بشكلٍ مُحكَم حتى أستطيع تصديقك، لأنني أريد اكتشاف حقيقة جديدة في نسيج الأكاذيب التي تختلقها. فالرواية هي كذبة، والرواية الجيدة هي الحقيقة داخل الكذبة، كما يقول ستيفن كينغ. إنها لعبةٌ ذهنية يلعبها الكاتب مع القارئ في حلبةِ النَّص، محاولة لاستدراج المتلقي لرؤية الأمور كما نراها، أو لتشويش رؤيته السابقة للأمور وحسب. نعم، أحيانًا نكتفي بهذا القدر، ونلعبُ بلؤم.

ربما وجِد النظام لكي يمسخ الإنسان (كافكا)، وربما لا يمكننا دائمًا التمييز بين الخير والشر (دوستويفيسكي)، وربما كانت نزعتنا للسيادة هي الجذر لفاشية الدول (جورج أورويل)، وربما كان المقدَّس شيئًا من اختراعنا (نجيب محفوظ). أقولُ ربما، فالحقيقة دائمًا سابقة على الكتابة، إنها كتلة من الأفكار الملتبسة، نحاولُ فرزها وتنظيمها في منظومة سردية تفسِّرُ ما نفكِّر فيه، وما نشعرُ به.

الحقيقة هي بوصلةُ الكتابة. إنها المكان الذي نتجِّه إليه، سطرًا بعد آخر. ولأن الحقيقة هي جوهر العمل الفنِّي وغايته، كان الوصف، وكان للكتابة الوصفية هذه الأهمية المركزية في العمل الروائي. إنها ليست مجرد أداة نحاول من خلالها تفعيل قدرتنا

على نسج العوالم المختلقة، بقدر ما هي الأداة الراصدة للمعنى الذي يريده الكاتب، وهي ليست كتلة صمَّاء، بقدر ما هي رذاذ، أو غبار، شيءٌ يتلاشى في العمل برمَّته، سطرًا بعد آخر.

إن الحديث عن الكتابة الوصفية لا يمكن أن يحدث بمعزلٍ عن الحقيقة الروائية، وإذا كانت الحقيقة هي الغاية، فإن الوصف هو الوسيلة. وهو وسيلة تأخذ حُكم الغاية.

هذا الكتاب، هو محاولة لتتبع مسار خيطٍ واحدٍ في المعمار الروائي: الخيط الوصفي. وقد نظنُّ الأمر بسيطًا وثانويًّا، مقارنة بمكوِّنات الرواية الأخرى، مثل: الحبكة والشخصيات. عناصر قد تبدو أكثر جوهرية وإغراءً للكاتب المهتم، ولكنَّ الواقع، أن الخيط الوصفي ملتحمٌ بجميع عناصر الرواية، إنه متغلغل في الشخصيات، والحدث، والمكان، ويصعبُ تحقق أي شيءٍ في الرواية بدونه، وهو في أحيانٍ كثيرة، الخطُّ الفاصل بين الرواية والحكاية، وبين الأدب الجيد والكتابة الرديئة.

إن الحديث عن الكتابة الوصفية، ويا للمفاجأة! هو حديثٌ عن كتابة الرواية برمَّتِها. إنه رؤية الكُلِّي من خلال الجزئي، وفهم المحيط من قطرة ماء.

فلنبدأ!

ما هي الكتابة الوصفية؟

«الوصف العظيم يهزُّنا، يملأ رئتينا بحياةِ كاتبه، يجعله يغني من خلالنا».

دونالد نيولوف

يمكننا أن نعرِّف الكتابة الوصفية بأنها الأداة الأدبية يوظِّفها الكاتب لكي تتحول القراءة من عملية ذهنية مجردة إلى تجربة متكاملة: ذهنيًّا، حسيًّا، وعاطفيًّا. إنها الطريقة التي تتحوَّل فيها الكلمات من رموز مجردة إلى صُوَر، وأصوات، وأحاسيس.. بمعنًى آخر: إنها إحدى الأدوات التي نمتلكها ككتَّاب من أجل استثارة المخيِّلة وتفعيل دورها في تلقِّي النَّص.

يعرِّفها ريتشارد نوركويست بأنها «استراتيجية بلاغية تستخدم التفاصيل الحسية لتصوير شخص، مكان، أو شيء». وفي صياغةٍ أخرى للمعنى ذاته، تقول ريتا باتوتوندا بأن «الكتابة الوصفية هي استخدام قوة الكلمات لإثارة الخيال، والاستحواذ على الانتباه، وخلق تأثير دائم في ذهن القارئ». وبحسب ستيفن كينغ، فإن الوصف هو الأمر الذي يجعل القارئ «مشاركًا حسيًّا في الحكاية».

الغاية من الوصف، ببساطة واختصار، هي تعميق التجربة القرائية على الصعيد النفسي والذهني والجسدي، من خلال توظيف التفاصيل الحسية في عالمٍ مصنوع من رموز مجرَّدة، نسمِّيها جُملاً وكلمات. ما نحاول تحقيقه عبر الوصف هو أن نجعل «المحسوس» مثيرًا عقليًّا لخلق المعنى «المجرد».

عندما نقول بأن القراءة «حياة أخرى نعيشها»، فهذا لأنها تجربة معاشة فعلاً، إنها

ضحكات وندوب، صور وروائح وأصوات مطبوعة على جلودنا، من خلال اللغة وحدها. الكتابة الوصفية هي المكان الذي تصبح فيه الكتابة عن الشيء، هي الشيء نفسه. هذا يعني أنَّ اللغة تختفي من عين القارئ تقريبًا، لتتحوَّل إلى وسيط شفاف، يشبه الواجهة الزجاجية التي ننظر من خلالها إلى الحقيقة. إنها المكان الذي نتحوَّل فيه من «قرَّاء» إلى «متفرِّجين».

كاتب الأدب، مثل قارئه، يعرفُ أن النَّص الأدبي لا يُقرأ عن طريق العقل، بل الجوارح جميعها. إنها السمة التي تمنح الفن خصوصيته، وتجعلهُ غير قابل للاستبدال. وعندما نصفُ الرواية بأنها موصِّل حراري ممتاز للتجربة البشرية، بأنها الوسيط الذي تصبح فيه الذات هي الآخر، ويجد القارئ نفسَهُ في مكانِ شخصٍ مختلف، حاملاً معه عبء تجربةٍ لم يعشها.. وصول النَّص إلى هذه الدرجة من التأثير يتطلَّب كتابة وصفيةً فعَّالة.

«لا يمارس الإنسان العمل الفني ولا يتحسس به عن طريق الرأس، بل الجسد كله، بالأحاسيس والمخاوف وأحوال القلق وحتى بالعرق»[1]. يقول إرنستو ساباتو، ولا أعتقد بأن ثمة طريقة ممكنة لجعل النص قابلاً للقراءة جسديًّا وعاطفيًّا، بدون كتابة وصفية ناجحة. إنها المكان الذي نذرفُ فيه الدموع، ونطلق فيه الضحكات، ونشتمُ ونلعن، لأننا نحسد الكاتب على براعته، لأنه سبقنا إلى هذه الجُملة، وجعلنا نرى الأشياء كما لم نفعل قط.

يكتسب الوصف أهمية جوهرية في الرواية، لأنَّها نصٌّ حساسٌ إزاء إطلاق الأحكام. إنها نصٌّ رمادي في الغالب، الصراع فيه لا يحدثُ بين الخير والشَّر غالبًا، بل بين الخير والخير الآخر، أو بين الشَّر والشَّر الآخر. لا يوجد فيه الجمال، ولا القبح، بشكلٍ مطلق. إنه نصٌّ ينحازُ إلى الالتباس والتعقيد، لأنه نصٌّ يسعى إلى رصد التجربة الإنسانية بكل تعقيداتها، وتحصينها من التسطيح والاختزال. الرواية نصٌّ وصفيٌّ بالدرجة الأولى، لا يحاكِم شخصياته، بل يكشف حقيقتها.

من هذا المكان يأخذ موضوع الكتابة الوصفية مكانه المركزي في الرواية. لأن الوصف يمكن أن يبلغ نسبة 90% من أي صفحةٍ تقرؤها. لأن القصة والرواية هي أعمالٌ وصفية في الأساس. لأنك دائمًا في حالة وصفٍ لحدث، أو مشهد، أو شخصية، أو مكان، أو فكرة، أو إحساس. إن الرواية، بدون وصف، هي مجرد حكاية شاحبة. أو فكرة تنقصها القدرة على الإقناع.

نحن نقرأ الأدب القصصي «من أجل العاطفة، لا المعلومة»، كما يقول بارنابي كونراد، ولولا الوصف لغابت من الرواية شحنة عاطفية عالية، ولتحولت القراءة إلى تجربة ذهنية جافة. لأن «وسيلة الأديب أو الفنان في تفسير الإنسان مغايرة لوسيلة العالم والفيلسوف، فهو لا يلجأ إلى منهج بحثٍ أو تحليل، ولكنه يلجأ إلى موهبة خلقٍ ومحاكاة.»[2]. كما يقول توفيق الحكيم، وبالمثل، يقول يوسا: «الروايات التي تسحرني كثيراً هي تلك التي تصلني عن طريق أقل ما يمكن من قنوات العقل والمنطق، وتأخذني إلى عالمها»[3].

لولا وصف المكان والمشاعِر والشخصيات لبدت الحبكة الروائية مثل معادلة رياضية. ولولا الكتابة الوصفية لرأينا الأفكار طافية على سطحِ اللغة، مثل قطع خضراواتٍ على سطح حساء. عندما ترى هذا المنظر تذكَّر بأنَّ من واجب الروائي أن يضع هذا المزيج المتمايز في «الخلاط» لكي يحولها إلى خليط متجانس، لكي يخلق تلك المادة التي يصعب فيها أن تميِّز بين الفكرة والشخصية. فالأفكار لا تظهر في الرواية «في حالة نقاء، بل سوية مع أحاسيس الأبطال وأهوائهم»[4].

لكي يحدث ذلك، لكي نمتلك القدرة على تذويبِ الفكرة في سياقٍ سردي، ولكي نرفع مصداقية النص وقابليته للتصديق، ولكي نفعِّل مستويات التلقي للنَّص، لكي تكون الرواية، رواية فعلاً.. نحن نحتاج إلى الوصف.

هل ينبغي أن نعرف ما نفعل؟

لا تكادُ تخلو رواية أو قصة من كتابةٍ وصفية، إذ يلجأ أغلب الكتَّاب إلى الوصف بشكلٍ تلقائي، وطبيعي، داخل مشاريعهم الكتابية، دون أن يمتلكوا فكرة واضحة عن أهميَّة الأمر.

الأدب القصصي[5] يتضمن وصفًا، وهذا الأمر هو أشبه بالعرفِ الأدبي الذي لا نُسائل شرعيته ولا نتساءل عن أهمَّيته. معظمنا يصِف عندما يكتب، لأنه يصادف الكثير من الوصف عندما يَقرأ. الأمر بالنسبة إلى كثيرين هو بهذه البساطة، تمامًا كما يستطيع الطفل أن يكوِّنَ جملة سليمة، دون أن يعرف الفعل من الفاعِل، والمبتدأ من الخبر.

ولا يتعلَّق الأمر بالوصف وحده، بل بمدى وعي الكاتب بجميع أدواته، وكيفية توظيفها.

يقول أورهان باموق:

«بعض الروائيين لا يدركون الأساليب التي يستخدمونها. هم يكتبون بعفوية، كأنهم يقومون بعملٍ طبيعيٍ تمامًا، بلا وعي للعمليات والحسابات التي ينفذونها في رأسهم، وإلى حقيقة أنهم يستخدمون العتلات، الفرامل، والأزرار التي زودهم بها الأسلوب الروائي»[6].

الروائي الذي ينتمي إلى هذه المدرسة، يسمِّيه باموق: الروائي الساذج. ويقصد به الكاتب الذي لا يشغل نفسَهُ بالجوانب الفنية لكتابة وقراءة الرواية. لكن بما أننا هنا اليوم، نتحدَّث عن الكتابة الوصفية، فنحنُ أقرب إلى النوع الثاني من الكتَّاب، النوع الذي يطلق

عليهِ باموق اسم «الروائي الحساس»، وهو يمثل الاتجاه المعاكس تمامًا: «الكتّاب الذين يولون اهتمامًا كبيرًا للأساليب التي يستخدمونها في كتابة الروايات، والطريقة التي تعمل بها عقولنا عندما نقرأ».

ويضيف باموق: «أن تكون روائيًّا هو الإبداع في أن تكون ساذجًا وحساسًا في الوقت نفسه». وهذا السطر، كما أفهمه، يعني أن تكون قادرًا على توظيف المنطق والتماسك، بقدر قدرتك على أن تتبع حدسك وتثق بقدرة النص الطبيعية على التخلُّق.

ثمة جانب عفوي، عضوي، يتخلَّق ذاتيًّا في كل كتابةٍ حقيقية. ولكن هناك أيضًا لحظات الشك والمساءلة، تفحّص الأدوات، تجربتها، اتخاذ القرارات المتواصلة عبر الانتخاب والإقصاء، وجملة من العمليات الذهنية المعقدة التي يتخذها الكاتب باحثًا عن أكبر قدرٍ من «الاتساق» بين أدواته، أو قراراته التي يتخذها أثناء الكتابة.

إنني أفهم التمييز الذي يقيمه باموق بين الروائي «الساذج» و«الحسَّاس» في إطارٍ زمني. في لحظة تخلُّق النص الأولى، كلُّنا سذّج. مأخوذون تمامًا بما تمليهِ علينا اللحظة. معرَّضون لقوًى تبدو ما ورائية أو باطنية، نستخدم كلماتٍ، مثل: «إلهام» أو «وحي». نكتب مأخوذين بالقوَّة الطبيعية التي نشهد من خلالها ولادة نصٍّ جديد، عندما يعلن أن موعد قدومه قد أزِف، وما من قوةٍ تستطيع التصدِّي لحتمية ولادة شيء: فكرة، نص أدبي، أو كائن حي.

هذا هو ما تشبهه الكتابة الأولى للرواية. كتابة نبدو فيها «متوحِّدين مع الطبيعة، عفويين» ونمارس الأمر تقريبًا «بدون تفكير». ولكنَّنا نعرف، في القصة والرواية على الأقل، أن الكتابة الأولى لا تكفي. أنَّ هناك طبقاتٍ وطبقاتٍ من الكتابة بعضها فوق بعض. هناك، دائمًا الكتابة الثانية، أو المرحلة الثانية من الكتابة، التي ينحسرُ فيها ذلك المدد الميتافيزيقي، ونبدأ فيها بتفحُّص النَّص الوليد: المُسَوَّدة. إنها اللحظة التي يسود فيها العقلُ على العاطفة، أي إنها المرحلة التي نبدأ فيها بمساءلة ما كتبنا. هل هو مناسب؟ هل توظيفي للحوار على هذه الشاكلة أدى الغرض منه؟ هل قمت بوصف الشخصية على النحو الملائم، هل خلقتُ الانطباع الذي أريده؟ في هذه المرحلة من الكتابة، نصبح أقرب إلى الكاتب «الحسَّاس»، الذي يشكِّك في أدواته ويسائلها ويقلق مليًّا من تبعاتها.

إنني أتفقُ مع باموق قطعًا، بأن الروائي يحتاج أن يكون ساذجًا وحساسًا دائمًا. ومن الضروري أن نعي بأننا نقع دائمًا في مكانٍ ما، رمادي، بين هذين القطبين. يمكنُ للكتابة أن تتدفق بسحرٍ فطري طوال صفحات، ثم يجدُ الكاتب نفسه عالقًا، مضطرًّا إلى العودة إلى «الواقع» واتخاذ قرارٍ بشأن ما سيفعله. يمكن القول بأن الكتابة الساذجة عضوية، مفارقة، متدفقة وفياضة. وأن الكتابة الحساسة واعية، مقلقة، مختبرية، تتضمن كثيرًا من القياساتِ والتجارب والتحاليل.

هذا الكتاب، بطبيعته، هو كتابٌ «حساس». إنه كتابٌ يهدف إلى جعلنا أكثر وعيًا بواحدة من أهم الأدوات الفنية التي نمتلكها ككتَّاب. إنه كتابٌ يتحرك، غالبًا، في الجانب المنطقي والرياضي من الدماغ، ويهدف إلى جعل الأمور مفهومة وقابلة للقياس. هذا لا يعني، بأي شكلٍ، أننا نُقصِي الكتابة «الساذجة» للنَّص. بل نبحث عن الطريق الذي نسلكه لنحوِّل النص الساذج إلى نصٍّ حساس، أن نحافظ على حرارة لحظة الخلق دون أن تتضارب أو تتناقض أدواتنا الفنية فيما بينها.

إن ما نحاولُ تحقيقه من خلال التدريب الإبداعي هو أن نصبح سذَّجًا على نحوٍ أفضل، من خلال رفع حساسيتنا. هذا الكتاب، هو في الدرجة الأولى، كتاب تدريبي، يهدف إلى تطوير أدواتنا في الكتابة، من خلال النماذج والتمارين والتعرُّف على مذاهب الكتَّاب في الكتابة. إننا نرفع حساسيتنا مع وعينا بضرورة العودة إلى الحالة الساذجة أثناء الكتابة الأولى، ومنها إلى الكتابة الحساسة أثناء التعديلِ والتحرير والمراجعة. إن الهدف من التدريب الإبداعي هو أن نمتلك القدرة على الانتقال بين الحالة الساذجة والحساسة بسلاسة، ولكن الثمرة العظمى التي يمكنُ اكتسابها، هو أن يتطوَّر الكاتب الساذج فينا تلقائيًّا، من خلال تطوير الذوق الكتابي للجانب الساذج، وجعلهِ أكثر مهارة.

الكتابة الوصفية والحَبكة

إذا سألنا كاتبًا عن مكوِّنات النص القصصي، فهو على الأرجح سوف يذكرُ لنا: الشخصيات، الحبكة، المكان والزمان، وعناصر أخرى ثانوية. نجيب محفوظ يذهب إلى هذا التقسيم، ومثله عبد الرحمن منيف، ويمكننا القول بأنها الطريقة الشائعة للنظر إلى الرواية. ولكن ستيفن كينغ له رأي مختلف.

يعتقد كينغ بأن هناك ثلاثة عناصر أساسية لصناعة قصة أو رواية: السرد، الوصف، والحوار. يقول: «من وجهة نظري، القصص والروايات تتألف من ثلاثة أجزاء: أولاً: السرد، وهو الذي يجعل القصة تتحرك من النقطة (أ) إلى (ب) وأخيرًا إلى (ي). ثانيًا: الوصف، وهو ما يخلق حقيقة حسِّية للقارئ. ثالثًا: الحوار، وهو ما يبعث الحياة في الشخصيات»[7].

يرى كينغ أن بناء الشخصيات وظهور الحبكة هي آثار جانبية للقبض على عناصر الرواية الأكثر أهمية: السرد، الوصف، والحوار. إن الحبكة شيءٌ يتخلَّق بشكلٍ عضوي، وليست بناءً هندسيًّا يتمُّ تدشينه بشكلٍ مسبق، وتركيب قطعهِ في اللغة. لا يخطِّط كينغ لما سيحدث في رواياته، بل يسمح للأمور بأن تحدث. إنه يتبع الاتجاه الذي تشيرُ إليه الحكاية.

«أنا لا أثق بالحبكة لسببين»، يقول كينغ: «أولاً، لأننا نعيش حيواتٍ غير محبوكة، حتى لو أضفنا إليها جميع احترازاتنا وخططنا الحذرة. وثانيًا، لأنني أؤمن بأن «حَبْك» القصة وعفوية الخلق لا يجتمعان». ويضيف: «فكرتي الأساسية عن صناعة القصص هي أنَّ القصص تصنع نفسها».

يؤمن كينغ بأن القصص هي أشياء «نعثر عليها»، مثل الأحافير تحت الأرض: «القصص

ليست قمصانًا تذكارية أو ألعاب فيديو، إنها آثار، جزء من عالمٍ غير مُكتَشَف وموجود بشكلٍ مسبق، ومهمة الكاتب هي أن يستخدم الأدوات التي بحوزته ليستخرج من الأرض أكبر قدرٍ ممكن من الآثار المدفونة». ويذهب في رأيه خطوة أبعد ليقول: «الحبكة، كما أعتقد، هي الملاذ الأخير للكاتب الجيد، وهي الملجأ الأول للكاتب الأحمق، والقصة الناجمة عنها تبدو مصطنعة وغير سلسة».

يتكئ كينغ في كتابته بالدرجة الأولى على «الحدس»، لأن القصص التي يكتبها «تقوم على الموقف، لا على الحكاية». إنه يضع مجموعة من الشخصيات في موقفٍ معين، خطر وحساس، ثم يرى كيف ستتصرف، وكيف ستحطِّم القيود التي كبَّلها بها.

«الموقف يأتي أولاً» يقول كينغ. ثمَّ تأتي الشخصية ثانيًا، وغالبًا ما تكون مسطَّحة وعديمة الملامح في البداية. «وبعدها أشرع في السرد». وعندما يبدأ السرد، تبدأ القصة في الحدوث، وتنتقل الأمور من النقطة (أ) إلى (ب) والتي تليها حتى تكتمل الحكاية.

أعتقدُ بأنها طريقة مبتكرة للنظر إلى عناصر الأدب القصصي، وقد يجد البعض بأنَّ كينغ متطرِّف في موقفه من الحبكة، كما لو أنها جرثومة خبيثة تريد تدمير قصصه، لكنَّ النجاح الذي أحرزه في أعماله لا يدع لنا مجالاً للتشكيك في براعته ككاتب، وخصوصًا، ككاتبٍ كافرٍ بالحبكة.

وعلى أي حال، لم يكن كينغ الأول الذي أعلن أنه لا يخطِّط لبناء رواياته. إيزابيل الليندي، مثلاً، تعتقد أيضًا أن القصة هي شيءٌ سبق له الحدوث، في واقعٍ موازٍ، وأنَّها تسمع أصوات الشخصيات التي تأتيها من بُعدٍ ماورائي، وتكتب ببساطة ما تمليه عليها[8]. مثل كينغ، ترى الليندي بأن جوهر الكتابة الروائية هو الإنصات والتلقي. خالد حسيني وراي برادبيري، لا يخططان لرواياتهما. على الجانب الآخر، لدينا بعض الأسماء لكتَّاب يخططون لأعمالهم بشكل مسبق ويكتبون أعمالاً مدهشة. مثل نجيب محفوظ الذي يقوم ببحثٍ مسبق، ويصنع ملفًّا خاصًّا بكل شخصية، وجوزيه ساراماغو الذي يؤكد في حواراته بأنه «لا يسمح» للشخصيات بأن تحيدَ عن مسارها الذي قرره لها[9]. إنها مسيرة وليست مخيرة، والنص يقع دائمًا تحت سيطرته المطلقة بصفته خالقًا لهذا العالم.

ولأننا في ميدان العمل الإبداعي لا نحاكم الأساليب بصفتها صوابًا أو خطأً، ولأن

الكتابة دائمًا ما تحدث في منطقة رمادية، وهناك دائمًا مساحة للتخطيط ومساحة للعفوية في أي مشروع كتابي، فالميل إلى أحد الرأيين يعود إلى ميل الكاتب وأسلوبه.

ولكنَّني أعتقد بأن تقسيمة ستيفن كينغ لعناصر الرواية تبدو أقرب إلى منطق الكاتب، لأنها تحيلنا قبل كل شيء إلى اللغة: السرد، الوصف، والحوار. إن الحبكة ليست شيئًا محدَّدًا يمكن استخلاصه من العمل، ويبدو النص من هذا المنظور مثل نسيج من ثلاثة خيوطٍ متشابكة.

هل يعني ذلك أن الشخصيات والحبكة والمكان وكل هذه الأمور ليست من عناصر الرواية؟ أعتقد بأن الأمر يتوقف على زاوية النظر. إذا كنا نتخذ زاوية القارئ، أو منطق الناقد، فالأسهل طبعًا أن ننظر إلى الرواية من خلال هذه العناصر الكبرى، إن جاز لي تسميتها كذلك. ولكن عندما نكتب، فالأمر مختلفٌ تمامًا، والكاتب يعرفُ ذلك جيدًا، فكل شيءٍ من عين الكاتب هو لغة. متوالية من الجُمل الروائية التي تحاول صناعة عالم. إما أن تكون جملاً وصفية، وإما سردية، وإما حوارية، وإما خليط من الثلاثة.

يردِّد كثيرٌ من الكتَّاب بأن لديهم مشكلة مع «الحبكة». وبحسب كينغ، المشكلة ليست في الحبكة بقدر ما هي في زاوية النظر، لأن قصصهم لم تبدأ من تلك الحافَّة الوجودية، من الموقف. عندما نشدُّ وتر الحدث حتى أقصاه ستتحرك الحكاية في اتجاهها الصحيح. ستحدث الأمور تلقائيًّا وسنرى بأنَّ الشخصيات قد بدأت في التكوُّن، وأن القصة قد بدأت في التقاط إيقاعها. ما أحاول قوله: إنَّ أكثر الكتَّاب يتوهَّمون بأن «الحبكة» هي الجزء الصعب من الرواية، أن الحبكة هي المشكلة، ولكن المشكلة غالبًا هي عدم قدرة الكاتب على خلق ذلك النسيج اللغوي المركَّب. إن ما يجدر أن يقلق الروائي بشأنه هو كتابة الجملة القادمة.

ولكي نفسِّرَ الأمر عمليًّا، دعونا نستخدم هذا المثال:

«في اليوم الذي كانوا سيقتلونه فيه، استيقظ سنتياغو نصار في الساعة الخامسة والنصف صباحًا، لينتظر وصول المركب الذي سيأتي فيه المطران. كان قد حلم بأنه يجتاز غابة من أشجار التين حيث كان يهطل رذاذ مطر ناعم، وأحس في أحلامه بالسعادة للحظة، لكنه ما إن استيقظ حتى أحسَّ كما لو أنه ملوث بكامله بذرق العصافير، «كان يحلمُ

بالأشجار دومًا»، هذا ما قالته لي أمه، بلاثيدا لوثيرو، وهي تستحضر بعد سبع عشرين سنة تفاصيل أحداث يوم الاثنين المشؤوم ذاك»10.

تتضمَّن الفقرة السابقة جملاً سردية: «ينتظر وصول المركب». وجملاً وصفية: «يهطل رذاذ مطرٍ ناعم، أحسَّ كما لو أنه ملوث بذرق العصافير»، كما تتضمن جملة حوارية: «كان يحلمُ بالأشجار دومًا». يمكننا أن نقرأ تلك القطعة من اللغة عشرات المرات ونجد بأننا قادرون على تصنيف كل جملة فيها إلى ثلاثة أنواع: جملة سردية، جملة وصفية، وجملة حوارية. إن الكتابة تحدثُ على هذا الشكل المركَّب والمتداخل.

لنجرِّب مثالاً آخر:

«كان يومًا باردًا من أيام نيسان بسمائه الصافية، وكانت الساعة تشير إلى الواحدة بعد الظهر، عندما كان ونستون سميث، بذقنه المنكفئة على صدره اتقاءً لريحٍ باردة، ينسلُّ مسرعًا عبر الأبواب الزجاجية لمبنى النصْر، ولم يحل اندفاعه السريع دون دخول دوامة من الريح المحملة بذرات الغبار»11.

الحقيقة أن مدخل رواية 1984 يكاد يكون وصفيًا بالكامل، وإذا استثنينا جملة: «ينسلُّ مسرعًا عبر الأبواب الزجاجية» على اعتبار أنها جملة تنتمي إلى الحدث، وتتحرك من خلالها القصة من النقطة (أ) إلى (ب)، فبقية العبارات وصفية كلها. وحتى هذه الجملة السردية الواحدة، لا تخلو من صورة بصرية، أي إنها جملة سردية ووصفية معًا.

إن القلق حيال الحبكة غالبًا ما يكون استباقًا لمشكلة قد لا تحدث. وكثيرًا ما أفكِّر بأنه يجدرُ بنا أن نقلق، أكثر من أي شيء، بشأن قدرتنا على استخدام الكلمات الصحيحة، وصياغة جمل فعَّالة، تدفع بالحدث وتكشف الشخصية وترفع مصداقية النص. وعدم «حبك» النَّص مسبقًا لا يعني أن الكتابة ستكون كلاسيكية بالضرورة، وأنها ستتحرك في خطٍّ مستقيم على الدوام، من البداية إلى النهاية، مثل حكايةِ ما قبل النوم. الحقيقة أن تعاملنا مع النص بصفته نسيجًا يسمح لنا بأن نسافر في الزمن، وأن نبدأ من المكان الذي نريد، وأن نكتب بأصواتٍ متعددة، وكل هذه الأساليب، التي هي أرضٌ خصبة للتجريب الروائي.

خلاصة القول، أنَّ ما ينبغي علينا أن نقلق بشأنهِ هو كتابة «الجملة القادمة»، وإذا كتبناها، فسوف نقلق على الجملة التي تليها، وهكذا. كلمة بعد كلمة، سوف تكتبُ

الرواية نفسها. ستصبح الشخصيات ثلاثية الأبعاد، وستحدث الأشياء، ستترتب على كل حدثٍ مجموعة من النتائج، مجموعة أخرى من الأحداث والمشاهد التي ستشكِّل سلسلة مترابطة بعلاقةٍ سببيةٍ أو منطقية، يطيب للنقاد والمنظرين أن يسمونها «حبكة».

هذا كلُّ ما في الأمر.

ورشة عمل:

1)

سوف تحتاج إلى ثلاثة ألوان مختلفة للتظليل. خصِّص أحدها للسرد، والآخر للحوار، والثالث للوصف. اذهب إلى مكتبتك واختر بعض الروايات بشكلٍ عشوائي. كل جملة تقرؤها ستقوم بتظليلها بحسب اللون الذي يمثلها (نعم، هذا يعني أنَّك ستلطخ بعض صفحات رواياتك بالألوان!) ستجد جملاً وصفية، وجملاً حوارية، وجملاً سردية. ستجد أيضًا جملاً حوارية وصفية، حوارية سردية، وصفية سردية.. سترى الفقرة قد تحولت إلى ألوانٍ متداخلة ومشتبكة ببعضها. هذا نسيج ملوَّن. هكذا تُكتب الرواية.

2)

ابحث عن كتابٍ قرأته أنت وأحد أصدقائك، ليقمْ كل واحدٍ منكما (بمعزل عن الآخر) برسم مخططٍ للحبكة. هل يمكنكما الاتفاق على العناصر التي تؤلف الحبكة؟

3)

اقرأ رواية «مئة عام من العزلة» لغابرييل ماركيز، وجرِّب أن ترسم مخططًا للحبكة. هل يمكنك ذلك؟

4)

جرِّب أن تكتب قصة/رواية بالانطلاق من الموقف. هذا مثال سهل: الشخصية تجد نفسها عالقة في مصعد كهربائي مع شخص تكرهه. كل احتمال للحكاية هو خطٌّ درامي قائم بذاته، اختبر احتمالاً مسليًا واكتب.

قراءات مقترحة:

أ.

ميريديث ماران (لماذا نكتب). الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين.

ب.

حوار جوزيه ساراماغو مع صحيفة الغارديان، بترجمة أحمد العبد الجليل، موقع تكوين takweeen.com.

ت.

حوار نجيب محفوظ مع صحيفة باريس ريفيو (ترجمة أحمد شافعي).

كتَّاب لا يخططون للحبكة:

أ.

ستيفن كينغ (بؤس)، الدار العربية للعلوم، ناشرون.

ب.

إيزابيل الليندي (ابنة الحظ)، دار المدى.

ت.

خالد حسيني (عداء الطائرة الورقية)، دار حمد.

ث.

راي برادبيري (451 فهرنهايت)، دار الساقي.

كتَّاب يخططون للحبكة:

أ.

إبراهيم نصر الله (زمن الخيول البيضاء)، الدار العربية للعلوم.

ب.

جوزيه ساراماغو (كل الأسماء)، دار المدى.

ت.

نجيب محفوظ (زقاق المدق)، دار الشروق.

الكتابة الوصفية والإيقاع

«إن الرواية العظيمة هي تلك التي يعرف مؤلفها متى يسرع ومتى يتوقف، وكيف يقدِّر درجة الوقفات أو الإسراع، ضمن إيقاعٍ أصلي ثابت».

أمبرتو إيكو

لقد رفض ألفريد همبلوت، الذي كان يشتغل لحساب الناشر أولاندروف، مخطوط رواية «البحث عن الزمن الضائع»، قائلاً: «قد أكون محدود التفكير، ولكنني لا أستطيع فهم كيف أن شخصًا يكتب ثلاثين صفحة لكي يصف لنا كيف أنه ظلَّ يتقلَّب في فراشهِ قبل أن يداعب النوم جفنيه»12.

ومع ذلك، تعدُّ رواية «البحث عن الزمن الضائع»، لمارسيل بروست واحدة من أهم روايات القرن العشرين، هكذا وصفها غراهام غرين. وقال عنها سومسرت موم بأنها «أعظم عمل خيالي». إن الرواية التي رفضها الناشر في البدء، لاستغراق كاتبها في الوصف، تحوَّلت إلى أيقونة في عالم الكتابة الروائية.

ينظرُ البعض إلى الرواية بصفتِها حكاية. وبناءً عليه يدخل عالم الرواية مع توقعات مسبقة، بأنه سيكون متفرجًا، على مجموعة من الأقوال والأفعال التي تقع على منصة الأحداث. يصابُ هؤلاء القراء بخيبة أملٍ عارمة عندما يرون أن الكاتب يتعمَّد إبطاء إيقاع الحكاية بالوصف. إنه يتوقف بين لحظةٍ وأخرى ليصوِّر لنا فنجان شاي، أو حبل غسيل، أو هيئة السيدة التي تدخل المقهى.

يخلطُ البعض تمامًا بين الحكاية والرواية، ناسين أن الحكاية هي مكونٌ في الرواية، ولكنها لا تترادف معها. إن الرواية هي حكاية وخطاب، إنها الحكاية وطريقة الحكي معًا، ولا يمكنُ، بأي شكلٍ، اختزال الرواية في الحكاية التي ترويها.

يرى إ. إم. فورستر بأن الحكاية هي العمود الفقري للرواية، ولكن الحكاية في ذاتها، ليست شيئًا مثيرًا للإعجاب. يقول:

«كلما أمعنا النظر في الحكاية، وكلما فصلناها عن الزوائد الدَّسيسة التي تعيش عليها، قل إعجابنا بها، فهي كالعمود الفقري أو الدودة الشريطية: لا يمكن التحكم في بدايتها أو نهايتها، كما أنها قديمة قدم الزمن، ترجع إلى أقدم العصور الجيولوجية، وكان إنسان نياندرتال يصغي إلى الحكايات، وكان جمهور المستمعين البدائيين عبارة عن جمهور أشعث الشعر، يفغرون أفواههم حول نار صغيرة، وقد أنهكهم التعب بعد مقاتلة الماموث أو فرس النهر، وانتظار ما سيحدث في القصة يجعلهم متيقظين دائمًا»[13].

ويعرِّف فورستر الحكاية على أنها: «قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، مثلما يأتي الغداء بعد الإفطار والثلاثاء بعد الاثنين والانحلال بعد الموت، وهكذا. وللحكاية ميزة واحدة: أنها تجعل المستمعين يرغبون في معرفة ما سيحدث في المستقبل، وحين نعزل الحكاية عن الأوجه الراقية التي تكون جزءًا منها ونمسكها بطرفي الملقط وهي تتلوى دون ما نهاية _دودة الزمن العارية_ فإنها ستقدم إلينا مظهرًا قبيحًا لا يشرف»[14].

وبالمثل، يقول يوسا: «لو قيل لك، قبل أن تقرأ رواية «المسخ»: إن موضوع هذه الرواية هو تحوُّل موظف متواضع إلى صرصار مقرف، فلربما كنت ستقول متثائبًا، على الفور: إنك ستعفي نفسك من قراءة مثل تلك الحماقة. ومع ذلك، وبما أنك قد قرأت هذه القصة، مروية بالروعة التي يفعل بها كافكا، فإنك تصدِّق التحوُّل الرهيب الذي حدث لغريغوري سامسا بحذافيره، تتطابق وتعاني معه، وتشعر بأنك تختنق بغم القنوط نفسه الذي يأخذ بالقضاء على تلك الشخصية البائسة»[15].

ليس ثمة أمرٌ مثير للاهتمام في حكاية الشاب الذي قرر أن يقتل عجوزًا مرابية ليقلل منسوبَ الشرِّ في العالم. لقد اختزلتُ لتوِّي روايةً من 800 صفحة في سطرٍ ونصف. ولكنك لا تستطيع أن تقرأ (الجريمة والعقاب) دون أن تشتعل بالحمى مع راسكولنكوف، متسائلاً

طوال الوقت: ما هو الشر؟

إن القارئ الذي يتبرم من قراءة كل سطرٍ يقع خارج ناصية الحدث المحوري، هو القارئ الذي يريد أن يقرأ رواية كمن يتفرج على مقطع فيديو على الإنترنت، ليحصل منه على لحظة دهس رجلٍ في الشارع، ويمضي إلى ما سواه. ولكن ليست هذه غاية الأدب. غاية الأدب، أحيانًا، هي الإبطاء. أن نقترب من الحادث أكثر، نضع الحدث تحت المجهر، ونسبر أصداءه جميعها: كل خطٍّ درامي على حدة.

إن الوصف هو إحدى سياسات الإبطاء التي يلجأ إليها الروائي كي لا يختزل نصه في تلك الدودة الشريطية التي يسمُّونها الحكاية. إذا أردنا للقارئ أن يتمهَّل في القراءة، فنحن نصف، وإذا أردنا له أن يسرع أكثر، فنحن نسرد. ومعرفة طبيعة تأثير كل جملة يجعلنا أكثر تحكُّمًا بالتأثير الذي نحاول بلوغه عبر القارئ. بقدرِ ما يريد الكاتب من قارئه أن يلهث وهو يلاحق الأسطر، من فرطِ الإثارة، فهو يريدُ منه أحيانًا أن يتوقف، ينظر إلى السقف، ويتنهَّد. الأول يتحقق عبر السرد، الثاني يتحقق عبر الوصف.

يمكننا القول، تقريبًا، بأن هناك علاقة عكسية بين الوصف والسرد من حيث التأثير على الإيقاع. السرد يسرِّع إيقاع النص، الوصف يبطئه. الإيقاع هو محصلة العلاقة النهائية بين القطبين. ولكن هل سيكون الأمر بهذا السوء فعلاً، لو أن النصوص كلها كتبت بإيقاعٍ سريع؟

يقول أمبرتو إيكو: «إذا كان من الضروري أن يحدث شيء هام ومشوِّق، فعلينا أن نعتني بفنِّ التهدئة»[16]. وهذا يعني أن وجود مساحاتٍ هادئة من النَّص، يمكن أن يكون ضروريًّا وملحًّا، لإظهار الحدث «الهام والمشوِّق». تمامًا كما يحتاج الرَّسام إلى الظل ليظهر الضوء، ويحتاج الموسيقي إلى الصمت لكي يبرزَ الصوت.

يقول ترومان كابوتي:

«الكتابة تخضع لقوانين المنظور: الضوء والظل، مثلها مثل الرسم والموسيقا. إذا كنت تعرفها، فهذا جيِّد. وإذا لم تكن تعرفها، تعلَّمها، ثم أعد ترتيب القوانين لكي تناسبك».

كي نفهم المقصود مما ذكره إيكو وكابوتي، لنتأمَّل هذا المثال:

«كانت السُّوق تخلو من الناس بسرعة، والباعة ينهون مساومات اليوم. خضتُ في الوحل بين صفوف من الأكشاك المتلاصقة، حيث يمكنك شراء ديك بَرِّي مذبوح للتوِّ من متجر، وآلة حاسبة من المتجر المجاور. شققتُ طريقي عبر الحشد المتضائل، المتسولون الكسيحون يرتدون طبقات من الأسمال الممزقة، والباعة بسجاجيد الصلاة على أكتافهم، تجار الملابس والجزارون يغلقون متاجرهم. لم أجد أثرًا لحسن..»[17].

في الفقرة السابقة يعمد خالد حسيني إلى إبطاء عملية المطاردة من خلال الوصف الحسِّي للمكان. إن كاتبًا أقل براعة من حسيني كان على الأرجح سيكتب: «بحثتُ عن حسن طويلاً ولم أجده»، ولكن حشد التفاصيل على النحو الذي قام به حسيني يعزز الجو النفسي المشحون وحالة الترقب، ناهيك عن كونه يعطي انطباعًا بمرور زمنٍ طويل نسبيًّا من البحث. إن الضوء في نهاية الفقرة (لم أجد أثرًا لحسن) لن يكون بهذا السطوع لولا الظلال الكثيرة التي جاءت بسبب التفاصيل الوصفية.

وفي مثال آخر:

«بعد سنوات طويلة، وأمام فصيلة الإعدام، سيتذكر الكولونيل أورليانو بوينديا ذلك المساء البعيد الذي أخذه فيه أبوه للتعرف على الجليد. كانت ماكوندو آنذاك قرية من عشرين بيتًا من الطين والقصب، مشيَّدة على ضفة نهر ذي مياه صافية، تنساب فوق فرشة من حجارة مصقولة، بيضاء وكبيرة، مثل بيوض خرافية. كان العالم حديث النشوء، حتى أن أشياء كثيرة كانت لا تزال بلا أسماء، ومن أجل ذكرها، لا بد من الإشارة إليها بالإصبع. وفي شهر آذار من كل عام، كانت أسرة غجر ذوي أسمال، تنصب خيمتها قريبًا من القرية وتدعو، بدونِ أبواق وطبول صاخبة، إلى التعرف على الاختراعات الجديدة»[18].

إن مفتتح «مئة عام من العزلة» هو النموذج المثالي لتوظيف الوصف كسياسة للتهدئة. إنها لعبة مماطلة، وهي مقصودة لذاتها. فالرواية تبدأ برجلٍ يقف أمام فصيلة الإعدام، لكنها تنعطفُ تمامًا في الجملة اللاحقة إلى ذكريات طفولته، وصف المكان، والغجر الذين يأتون بالعجائب. إن الشخصية سوف تُعدم خلال لحظاتٍ، وأنت تريد أن تعرف المزيد عنها. من هي؟ ولماذا سيتمُّ إعدامها؟ وهل ستعدم حقًّا؟ لكنَّ اللغة تذهب إلى ممر جانبي، وصفيٍّ بحت، يحقق أمرين. الأول هو تدشين عالم الرواية وتأثيثه، والثاني هو تجويع القارئ لقراءة المزيد، عن طريق تجميد السرد في نقطةٍ ما (أمام فصيلة الإعدام)،

ومنح زمام اللغة للوصف (كانت ماكوندو..). سيظل القارئ جائعًا لقراءة المزيد، ولن يصاب بالتخمة مهما قرأ.

يشبِّه إيكو قراءة الرواية بالتجوُّل في غابة:

«إننا نتجوُّل في غابة، وإذا لم نكن مضطرين إلى الخروج منها بأيِّ ثمن، خوفًا من الذئب أو الغول، فإننا سنمكث هناك لمراقبة لعبة الضوء المتسلل من بين الأشجار محدثًا بقعًا وسط الغابة، وتمحُّص الفقاعات والطفيليات والأعشاب المنتشرة عند أقدام الأشجار. إن التريث لا يعني مضيعة للوقت، فغالبًا ما نفعل ذلك لكي نفكر مليًّا قبل أن نتخذ قرارًا»[19].

ولأن التريث ليس مضيعة للوقت، «يضع المؤلف تقنيات للتهدئة أو التباطؤ لكي يمكِّن القارئ من القيام بجولات استدلالية». هذا يعني أن المؤلف يترك للقارئ فسحة لاكتشاف العالم الروائي، وإقامة علاقات بين عناصره، واستنطاق مساحاتِ الصمت فيه. لنعد ثانية إلى مفتتح مئة عام من العزلة. إننا نقرأ بأن العالم كان بلا أسماء. هذه جملة وصفية، وهي أشبه بممر جانبي مراوغ يجبَر القارئ على سلكهِ رغم أنه، وبجميع حواسه، يريد أن يعود إلى مشهد إعدام الكولونيل. إنها لا تبطئ إيقاع الرواية وحسب، بل تتضمن دلالة معينة. فهذه الجولة الجانبية، الاستدلالية بحسب إيكو، تخبرنا، أن ماكوندو كانت مكانًا بدائيًّا، وأن اللغة كانت فقيرة بالمفردات، وأن أهل القرية يتسمون بالبساطة في العموم. إنها استدلالات يمكن استخراجها من الوصف، وهذا كما يقول إيكو: ليس مضيعة للوقت.

ورشة عمل:

1)

يمكن أن تقرأ رواية من خمس مئة صفحة في ثلاثة أيام، بسبب سرعة إيقاعِها. ويمكن أن تقرأ نوفيلا من تسعين صفحة في أسبوع. استرجع قراءاتك لترى تفاوت الإيقاع بين عملٍ وآخر. استحضر عملاً «بطيئًا» وعملاً «سريعًا» في ذهنك، وانظر إلى علاقة الوصف بالبطء، والسرد بالسرعة.

2)

اكتب سلسلة من الجمل السردية. مثال: «استيقظ الرجل من نومه، غسل وجهه، حلق ذقنه». في الكتابة الثانية، طعِّم الفقرة السابقة بجملٍ وصفية. مثال: «فتح حسن عينيه بصعوبة، كانت أشعة الشمس تتسلل من ثقوب الستائر العازلة. اعتدل جالسًا، طقطق ظهره، سار متمايلاً إلى الحمام، نظر إلى وجهه في المرآة وقرر أنه يحتاج إلى حِلاقة». هل تلاحظ الفرق بين النموذجين؟ جرِّب شيئًا يخصك الآن. لاحظ العلاقة العكسية بين الوصف وسرعة الإيقاع، والعلاقة الطردية بين السرد وسرعة الإيقاع.

قراءات مقترحة:

أ.

مقالة إ. إم. فورستر: الحكاية هي الوجه الأساسي للرواية. ترجمة أسماء النهدي. موقع تكوين takweeen.com.

ب.

أمبرتو إيكو (تأملات روائي ناشئ)، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي.

ت.

روي بيتر كلارك (أدوت الكتابة)، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين. الفصل (13) و(17).

ث.

غابرييل غارسيا ماركيز (قصة موت معلن)، ترجمة صالح علماني. (لاحظ توظيف ماركيز للوصف للمماطلة وتجويع القارئ إلى معرفة كيف سيحدث الأمر، عوضًا عن ما الذي سيحدث).

ج.

جوزيه ساراماغو (العمى)، ترجمة محمد حبيب، دار المدى (لاحظ العلاقة بين الجمل السردية والإيقاع السريع للرواية).

ح.

أورهان باموق (اسمي أحمر)، ترجمة عبدالقادر عبداللي. دار الشروق. (لاحظ العلاقة بين الكتابة الوصفية والإيقاع البطيء للعمل).

ماذا نصف؟

«بكل تأكيد، يجب أن نكون انتقائيين، فهذا ما يعنيه أن تكون كاتبًا، أن تتخذ القرارات».

أليس لابلانت

سبق لنا القول: إن الهدف من الوصف هو رفع مصداقية النص، وقابليته للتصديق، وتحويل القراءة من عملية ذهنية مجردة إلى تجربة متكاملة: حسيًّا وذهنيًّا وعاطفيًّا. وتحت نطاق هذا الهدف العام، الواسع بطبيعته، تندرج مجموعة أهداف أقل عمومية وأكثر تخصيصًا، تتراوح من حالةٍ إلى أخرى، وبلغة الكتَّاب، يمكننا القول بأنها تتراوح من جُملة إلى أخرى.

إن حاجتنا للوصف تتغيَّر باستمرار، بحسب تغيُّر المعطيات: الموصوف، اللغة، الحالة الشعورية، ومعرفة الكاتب بما سيحدث. إن وصف زقاق مظلم أمرٌ قد يحدث في سطرين، أو في أربع صفحات، بحسب مكانته المحورية داخل النَّص. وفاعلية الوصف ترتبط ارتباطًا وثيقًا بوعي الكاتب بأمرٍ واحد وبسيط، أن يمتلك جوابًا واضحًا على سؤال: ما الذي أريد قوله؟ لأن قدرتنا على الاستبعاد والانتخاب، على تقدير أهمية أمرٍ ما من عدمها، هي عملية مستحيلة بدون معرفتنا بما نريد قوله.

يحتاج الكاتب، قبل أي شيءٍ آخر، أن يتعرَّف على المعنى الذي يريد كتابته، المعنى الكامن بداخله والذي يرغبُ بكشفهِ للعالم، المعنى الذي أطلقنا عليهِ سابقًا مصطلح «الحقيقة الروائية». وجود المعنى، بشكلٍ مسبق، واعٍ أو غير واعٍ، شرط أساسي لتحققه

وتذويبه في ما نملكه من أدوات، في السرد والوصف والحوار.

لنستذكر هنا جملة نصائح جورج أورويل في الكتابة. يقول:

«الكاتب صاحب الضمير اليقظ يسأل نفسه، في كل جملة يكتبها، أربعة أسئلة على الأقل، هي التالي:

[١] ما الذي أحاول قوله؟

[٢] ما هي الكلمات التي ستعبِّر عنه؟

[٣] ما هي الصورة أو التعبير الذي سيجعله أكثر وضوحًا؟

[٤] هل هذه الصورة مستجدَّة إلى حدٍّ كافٍ ليكون لها تأثير؟

وقد يسأل نفسه سؤالين آخرين:

[١] هل يمكنني صياغته بشكل أقصر؟

[٢] هل قلتُ أي شيء قبيح قابل للتجنُّب؟»[20].

إن أورويل هو نموذج مثالي للكاتب الحساس الذي أخبرنا عنه باموق، فهو، حرفيًا، يسأل نفسه في كل جملةٍ يكتبها من أربعة إلى ستَّة أسئلة! وأهم هذه الأسئلة سؤال: ما الذي أحاولُ قوله؟ لأنَّ العالم مليء بأولئك الذين يريدون أن يكتبوا دون أن يكون لديهم ما يقولونه. يفقدُ الوصف فاعليته إذا كانت رؤية الكاتب ضبابية لموضوعه، وكلما ازداد وضوح الصورة في رأسِ كاتبها، سَهُل نقلها إلى القارئ. وكما يقول ستيفن كينغ، فإن الوصف الفعَّال يبدأ بعملية تصوُّر visualization للموضوع الموصوف، ونقل هذا التصوُّر من عقل الكاتب إلى عقل القارئ.

وعليه فينبغي أن نعرف: ماذا نصف؟ وفق أي أساس يتم استبعاد بعض التفاصيل وتسليط الضوء على تفاصيل أخرى؟ وما هي تلك العناصر التي يتم انتخابها للوصف، وما هي العناصر التي يتم التغاضي عنها؟

يقال بأن الروائي الروسي مكسيم غوركي قد أرسل قصةً قصيرة إلى تشيخوف تتضمَّن كتابة تفصيلية لوصف السَّماء لحظة المطر، فقال له تشيخوف: «احذف كل هذا الوصف يا

عزيزي وقل: أمطرت السماء، لأن كل الناس يعرفون كيف تمطر السماء».

إنَّ الغرض من نصيحة تشيخوف هي أن نترفع عن وصف ما هو بديهي، ومفروغ منه، مع أن الفنَّ أحيانًا يعني أن نحوّل البداهة إلى دهشة. وإذا كان يحقُّ لكلٍّ من غوركي وتشيخوف أن يعتبرا هطول المطر أمرًا عاديًّا، فبالنسبة إلى أبناء الصحراء، تلك لحظة مقدَّسة. إن اختيار موضوع الوصف يخضع لكل هذه الاعتبارات، ويمكن لوصفٍ حقيقي عن المطر، يكتبهُ روائي عربي، أن يجعل قارئًا روسيًّا يرى المطر وكأنه يكتشفه للمرة الأولى. يحدث ذلك إذا ما نجحنا ككتّاب في العودة باللغة إلى تلك المنطقة البكر، حيث الأشياء تتخلق لتوِّها، والكلمات لمَّا تستهلك بعد. وأنا أؤمن بأن هذا من صميم عمل الكاتب، ولكن تلك حكاية أخرى.

نعود إلى السؤال الأول: ماذا نصف؟

نصف ما هو جوهري، نصف ما تتطلَّبُهُ الضرورة الفنية، ونتجاهل ما هو مجانيٌّ وعابِر. وعليهِ يمكننا أن نصف امرأة، زنزانة، قرية، زقاقًا، ذبابة فاكهة، أو شعرة نابتة في شامةٍ على وجنة عجوز، كما جاء في رواية «زوربا». أنا شخصيًّا لا أنسى تلك الشامة، على وجنة العجوز، التي نبت عليها شعرٌ كوبر خنزير. ولكن فلنعُد إلى الفكرة الأولى، يمكن للموصوف أن يكون كبيرًا أو صغيرًا، أو بالغ الضآلة. المهم أن يكون مرتبطًا بالعمل ككل، وأن يساهم في تعزيز وخلق الجو العام، أو ما سنطلق عليهِ اسم «الانطباع».

لنقرأ الآن هذا المثال:

«تصطدم طيور القُرقُف بالنافذة. أحيانًا تنطلق مترنِّحة بعد الاصطدام. وأحيانًا تهوي أرضًا، وتتخبَّط فوق الثلج الطَّري إلى أن تنجح في التحليق من جديد. لا أدري ما الذي تريده تلك الطيور مما أملكه. أرنو من النافذة إلى الغابة. ألمح ضوءًا مائلاً إلى الحُمرة فوق الأشجار عند البحيرة. تبدأ الريح في الهبوب، أستطيع أن أرى تشكُّلها فوق الماء»[21].

إن الفقرة أعلاه تتضمن وصفًا مكانيًّا. فنحن نرى الطيور التي تصطدم بالنافذة، والثلج الطري، وتجاعيد الماء التي أحدثتها هبوب الريح، نرى ضوءًا مائلاً إلى الحمرة، نرى أشجارًا وبحيرة. عندما نرى كل هذه الأشياء، فنحن لا نتهيأ لدخول جغرافيا جديدة وحسب، بل نبدأ، بدون أن نشعر، في الدخول إلى المناخ الروائي، في إيقاعٍ زمني يخصُّ

العمل نفسه. يمكننا أن نتجادل لأيام، مثلاً، في شأن كل جملة وردت في الفقرة أعلاه، إلى أي حدٍّ كان وجودها ضرورة فنية؟ يمكن ألا نتفق، والأرجح أننا لن نتفق أبدًا. إنه نموذج جيد لكي نرى بأن الأمر برمته يعود إلى السلطة التقديرية للمؤلف.

مثالٌ آخر:

«اتخذ أوغاتا شينغو، بحاجبيه المتغضنين قليلاً، بشفتيهِ المنفرجتين قليلاً، مسحة التفكير العميق. وهي حالة قد لا يدركها الغريب على حقيقتها، فيخالُ أن أمرًا ما أحزن الرجل»22.

لقد استبعد كاواباتا متوالية من التفاصيل غير الضرورية، فنحنُ لا نعرف ماذا يرتدي السيد شينغو، ولم نتعرَّف على لون عينيه وشعرهِ، ولا نعرف إن كان رجلاً كهلاً، أم يافعًا. لأن غضون الحاجبين لا تكفي للتوصل إلى استنتاجٍ من هذا النوع. لقد استبعد كاواباتا الكثير من التفاصيل «غير الضرورية» ولكنه استبقى ما هو جوهري: مسحة التفكير العميق الموحية بالحزن. ضربتان اثنتان من فرشاة كاواباتا وحصلنا على الانطباع المطلوب.

هذا مثالٌ آخر:

«ماتت أم حسن. رأيتُ الناس يتراكضون في أزقة المخيَّم، وسمعتُ أصوات البكاء. كان الناس يخرجون من بيوتهم، ينحنون كي يلتقطوا دموعهم، ويركضون»23.

إننا نشعر بعظمة الفجيعة، وفقد أم حسن (التي لا نعرف عنها شيئًا بعد)، من خلال الصورة البصرية التي يرسمها إلياس خوري لأناسٍ يركضون في المخيَّم، وينحنون كي يلتقطوا دموعهم. إن الصورة تبدو مجازية أكثر منها واقعية، ومن طبيعة الكتابة الوصفية، أنها أرضٌ خصبة للخلق الشعري، ولضخ الاستعارات. ولكن القصد، من هذه الفقرة الوصفية التي لا يزيد طولها على السطرين، أنَّنا تورطنا تمامًا في الشعور بالمأساة، وهو الغرض من الوصف برمَّته: التورط في الجو العام، خلق انطباع محدد والسيطرة على القارئ من خلالِه.

وعليهِ، فإن اختيارنا للمحطات التي نقف عندها من أجل الوصف، يتوقف على طبيعة الانطباع الذي نرغبُ في خلقهِ لدى القارئ. وسؤال: ماذا أصف؟ يعتمد كثيرًا على سؤال: ما الذي أريد قوله؟ أو ببساطة: ما الذي أريد للقارئ أن يشعر به؟ وما الذي أريد للقارئ أن يراه؟

بمجرَّد أن يجيب الكاتب على سؤال: ماذا أصف؟ يواجهُ بعدها سؤال: إلى أي حد؟ يقول ستيفن كينغ:

«الوصف الجيد هو مهارة مكتسبة، وأحد أهم الأسباب لكونك لا تستطيع النجاح ما لم تقرأ كثيرًا، وتكتب كثيرًا. إنه ليس مجرد سؤالٍ عن «كيف تصف»، كما ترى.. إنه أيضًا سؤال عن «إلى أي حدٍّ؟» القراءة ستساعدك على أن تجيب على سؤال: «إلى أي حدٍّ؟»، ورزمة كبيرة من الأوراق المكتوبة وحدها ستساعدك في معرفة: «كيف تصف». يمكنك أن تتعلم فقط من خلال التجربة»[24].

إذ إن سؤال المقدار سؤالٌ دقيق، وقدرة الكاتب على أن يصف «بالقدر الصحيح» تكشف براعته وحساسيته كقارئ. يمكن لكاتبٍ يتوجَّس كثيرًا من «إملال» القارئ بالوصف أن يتقشَّف أكثر مما ينبغي، فتبدو الرواية مثل مجرد حكاية، شاحبة وفقيرة إلى التفاصيل. وعلى العكس، يمكن لكاتبٍ يستغرق في «شهوة الوصف» إن جاز لنا تسميتها بذلك، أن يملأ الصفحات بما هو فائض عن حاجة القارئ إلى المعرفة، وبما لا يخلق فيه أي انطباع.

بالتأكيد، ليس ثمة إجابة قاطعة بهذا الصدد، ولا يخلو الأمر من انحيازات الذائقة بكل تأكيد. إنها منطقة رمادية تمامًا، كما ينبغي لأي سؤال فني أو جمالي أن يكون. ففي حين يمكن أن يشير البعض إلى التكرار بوصفه «حشو لغوي»، يشير إليه آخرون بوصفه مكوِّنًا جماليًّا، لأنه يستجلب للنص إيقاعًا موسيقيًّا[25].

إن الروائيين يتفقون على الأرجح بأنه ينبغي على كل كلمة في الرواية، أن تُكتب بقوة الضرورة. أن تؤدي غرضًا ما، ألا تحضر في النَّص لذاتِها، بل لتؤدي دورًا وظيفيًّا في العمل الفني برمَّته. ولكنهم مع ذلك لن يتفقوا حول ما هو ضروري، وما هو غير ذلك.

يعتقد كيرت فونيغت أن كل جُملة روائية هي موجودة في الرواية لغاية وظيفية. يقول: «ينبغي على كل جملة في الرواية أن تحقق أمرًا من اثنين: إما أن تكشف الشخصية، وإما أن تدفع الحدث». وتبدو مسطرة فونيغت شديدة الصرامة، متقشِّفة جدًّا، وربما كانت فعالة للحد من تغوُّل النزعة الوصفية. أنا شخصيًّا، سوف أتجاسر وأضيف أمرًا ثالثًا: تأثيث العالم الروائي، ورفع مصداقيته، إن جاز تسمية الأمر كذلك. لأن وصف إنارات الشوارع على الرصيف، أو اصطدام طيور القرقف بالنافذة، لا يكشف الشخصية ولا يدفع الحدث. إنه

يجعل العالم الروائي أكثر محسوسيةً وحضورًا، وهذا في ذاته أمرٌ جوهري لتجربة قرائية مُشبعة.

ورشة عمل:

1)
تذكَّر رواية قرأتها ولم تعجبك، رواية تسببت في إملالِك فوق العادة. تصفحها ثانية، انظر إلى الفقرات. ماذا تجد؟ هل وصف الكاتب ما هو ضروري؟ أم أنه تمادى في الوصف حتى قتل الحكاية؟

2)
تذكَّر رواية أخرى قرأتها ولم تعجبك لسببٍ آخر: لم تكن رواية بقدر ما كانت حكاية. كنت تقرأ الحوارات وتتفرج على الأحداث دون أن تسنح لك فرصة للتجوُّل في «الغابة» على حد تعبير إيكو. ماذا تجد؟ تعرَّف أماكن الفراغات التي تركها الكاتب وكان بإمكانه ملؤها بالتفاصيل النابضة.

قراءات مقترحة:

أ.
مقالة «نصائح جورج أورويل في الكتابة». ترجمة: أحمد العبد الجليل، موقع تكوين. Takweeen.com.

ب.
روي بيتر كلارك (أدوت الكتابة)، الدار العربية للعلوم، ناشرون. ومنشورات تكوين، الفصل (20).

ت.
ياسوناري كواباتا (ضجيج الجبل)، ترجمة صبحي حديدي، دار التنوير.

ث.

إلياس خوري (باب الشمس)، دار الآداب.

الفصل الثاني

الأدوات

الكُلِّي والجزئي

كتابة الحواس

«.. أنا لا أطلب منك أن تصف سُقوط المطر ليلة وصول كبير الملائكة، أنا أطلب منك أن تجعلني أتبلَّل! فكِّر في الأمر، أيُّها الكاتب، ومرَّة واحدة في حياتك، كُن الزَّهرة التي تفوح بدلاً من أن تكون مؤرِّخ العطر».

إدواردو غاليانو

تقول أليس لابلانت: «التفاصيل هي شريان الحياةِ للكتابة الجيدة». وتضيف: «وليست أيُّ تفاصيل. بل التفاصيل المحددة، المتجذرة في الحواس الخمس».

إذا كان الغرض من الوصف هو خلقُ انطباعٍ ما، فإن واحدة من أهمِّ الأدوات التي نملكها هي تفعيل حواسِّنا في الكتابة. قد يبدو الأمر بسيطًا لوهلة، لأننا ننسى أن الإنسان الحديث يعيش بحواسٍ ضامرة وغير مدرَّبة. فنحن نتوهم أننا نعي العالم من حولنا، ولكن الحقيقة أن إدراكنا للمحيط محدود وضيِّق، وأن كتابة الحواس قد تكون تمرينًا حقيقيًّا لكي نستعيد لياقتنا الحسية في هذا العالم.

قرأتُ مرة، في كتاب أفروديت للتشيلية إيزابيل الليندي[26]، أنها في جلسةٍ للتأمل طُلب منها أن تأكل حبَّة عنبٍ واحدة في عشرين دقيقة، وأن الأمر كان صعبًا جدًّا، ولكنها بعد مضي العشرين دقيقة كاملة، تكتبُ لنا بأنها كانت تجربة لا تُنسى، وأنها ما زالت تتذكر كل شيءٍ عن حبة العنب تلك: مذاقها، ملمسها على لسانها، ضوءُها، عصيرُها – أنها

ألذُّ حبة عنبٍ أكلتها في حياتِها.

إن كتابة الحواس تقتضي أن ننغمس في العالم إلى هذا الحد. إلى حدِّ لمس خشب مقعد الحديقة العامة، وتنشق رائحة دولاب الملابس، والانتباه لزرٍ مخلوع في قميصٍ قطني. إنها تعني، ببساطة شديدة، أن نوجد بالكامِل. لأننا إذا لم ننجح في اكتشاف وجهٍ جديد في الأشياء، فسوف نصفها كما يفعل الجميع، بتلك الحواس الداجنة، الضامرة، العاجزة عن الاكتشاف.

يصف جوزيف كونراد عمله ككاتب بهذه الطريقة: «أريد، بقوة الكلمة المكتوبة، أن أجعلك تسمع، أن أجعلك تشعر، وقبل كل شيء، أن أجعلك ترى». لأن جوهر عمل الكاتب هو أن يكون موصّلاً حراريًّا للتجربة البشرية.

وبالمثال، يقول ستيفن كينغ:

«قبل أن أشرع في الكتابة، سوف أخصص لحظةً لاستدعاء صورةٍ للمكان، مستلة من ذاكرتي، وأملأ بها عين عقلي، العين التي تنمو على نحوٍ أكثر حدَّة مع مزيد من الاستخدام. إنني أدعوها بعين العقل لأنه المصطلح الأكثر شيوعًا بيننا، ولكن ما أريد فعله حقيقة هو أن أفتح جميع حواسِّي»27.

إن قدرتنا على إيقاظ حواسنا ككتَّاب تصبُّ مباشرة في قدرتنا على الكتابة بلغة طازجة. وهو الأمر الذي ذكرتهُ سابقًا، عن واجبنا في العودة باللغة إلى المكان الذي تولد فيه الكلمات لتوِّها، حيث الكلمة هي الشيء، والشيء هو الكلمة.

تشير الإحصائيات إلى أن 60% أو أكثر من سكَّان الأرض هم أشخاصٌ بصريُّون، ولذلك لا يبدو الأمر غريبًا أن نجد أن حاسة النظر هي الأكثر حضورًا في الأدب القصصي. إن عين الراوي هي «عدسة الكاميرا» داخل العمل القصصي، ويصعب أن تتقدم حكاية إلى الأمام بدون شاهد.

لنقرأ:

«ترتحل في عالمٍ رمادي لم تنهض شمسه بعد. تحبُّ هذا العالَم المراوغ بين الضوء والعتمة، عالمًا بلا ظلال، وبلا ألوان. لا شيء فيه مرئي تمامًا، ولا شيء فيه مختبئ تمامًا. كل

شيء فيه محض هواجس والتباسات»[28].

إنها بداية جذابة لروايةٍ بلا شك، وهي بداية بصرية في الدرجة الأولى، ولا تجد حضورًا فيها لأي حاسة أخرى.

هذا مثال آخر:

«كل شيء من حولي أصفر. أصفر بلا انتهاء. الاصفرار يمتدُّ من فوقي، من تحتي، ومن حولي، ويُعميني. كان اللون الأصفر حقيقيًّا تمامًا. لم يكن شيئًا أتخيَّله، وإنما جاء من القماش الديباجي الذي ثبتته زوجتي تيلدا على الجدران عندما انتقلنا هنا قبل بضع سنوات»[29].

إن الكتَّاب يكتبون بأعينهم بالفطرة، ثم يحتاجون بعد ذلك إلى تذكير أنفسهم بضرورة أن يولوا عناية بالصوت، والرائحة، والملمس. ومع مزيدٍ من الانتباه، سيصبح في وسعنا أن نكتب جملاً مصقولة، ومكثفة، وبالغة الحسية، تُرى وتُشم وتُسمع، ونحسُّ بطعمها على طرف اللسان. شيءٌ يشبه هذا:

«كان يحملُ صورة فظيعة في رأسِهِ: مطر، اندفاع، مياه حِبرية، ورائحة حلاوة مسببة للغثيان، مثل رائحة أزهارٍ قديمة محمولة في نسيم»[30].

إننا نقرأ في سطرٍ ونصف حالة حسية مركَّبة تتضمن البصر (مطر، اندفاع، مياه حِبرية)، والذوق (حلاوة)، والشم (أزهار قديمة محمولة في نسيم)، ومحصِّلة امتزاج الحواس الثلاث في سطرٍ ونصف هو بالتأكيد: الغثيان، الأمر الذي أرادته الكاتبة وحققته بجدارة.

وفي سطرٍ آخر من الرواية ذاتها:

«كانت «آمو» تشمئز من الرائحة الدوائية للكحول النتن الذي يتسرب من جلده، ومن القيء المتصلب الذي يشكل قشرةً تغطِّي فمه كالفطيرة كل صباح».

وهذه المرة أيضًا نرى حضورًا للرائحة والصورة والملمس بشكلٍ لا يشبه إلا نفسه. في لغة تخصُّ الكاتبة وحدها، لأنها خلقتها للتو. هل رأينا قابلية الوصف على توليد الاستعارات؟ سنتحدَّث عن ذلك لاحقًا.

«بإشارة من يدها تدعوني جدَّتي إلى أن أمشي في إثرها. فنذهب إلى خزانة الأطعمة، عبر المطبخ الغارق في العتمة. دخانٌ طويل الأمدِ وقد التصق بسطح القبة، كأنه راتنج أسود

اللون ملطَّخ بمواد دهنية. ورائحة خنزيرية، وخبزٌ لم يبرد بعد، وبخارٌ حامضٌ يطفو فوق الدلاء التي تكدَّست فيها فضلات الطعام المخصص للخنازير، وأرضية من طين مطروقة طرقًا، تلمع في الأماكن التي تطؤها الأقدام بلا انقطاع، كأن أيادي قد صقلتها صقلاً ولمعتها تلميعًا»31.

إن القدرة على القبض على المشهد، ليس بصريًّا وحسب، بل من خلال الذوق والشم والملمس، يضاعف من قدرتنا كقرَّاء على التلقي والمعايشة، وإذا كان الوصف يبدأ كفكرةٍ في ذهن الكاتب، فهو ينتهي دائمًا في مكان ما، في جسد القارئ. وما قاله نابوكوف عن قراءة النص بالجسد كاملاً، أمر يستحيل تحققه دون كتابة تخاطب الحواس مباشرة.

شيءٌ مثل هذا:

«وبينما هو ينظر، نزل الهواء عبر حنجرته فأيقظت الريح الباردة حواسه. شمَّ. تنفَّس ملء رئتيه. وأحسَّ في رأسه بالتقلب المضطرب للصور الباحثة عن تسمياتِها، فانبثقت الكلمات والأفعال من أعماله نقية وواضحة لتحط على كل ما يحيط به. سمَّى، ورأى أن كل ما يسميه يتعرف على نفسه. هبَّ النسيم على أغصان الشجر. غرد العصفور. فتحت الأوراق الطويلة أياديها المرهفة. أين هو؟ تساءل. لماذا لا يظهر ذاك الذي يرصده بنظرته ولا يسمح بأن يُرى؟ من هو؟

مشى دون تسرُّع حتى أغلق دائرة المكان الذي مُنح فيه الوجود. الخضرة. أشكال النباتات وألوانها تغطي المشهد وتغوص في نظرةٍ تبعث السعادة في صدره. سمى الأحجار، الجداول، الأنهار، الجبال، الوهاد، الكهوف، البراكين. وتفحص الأشياء الصغيرة كيلا يزدريها: النحلة، الطحلب، النفَل. كان البهاء يُبلبله أحيانًا، فيقف غير قادر على الحركة: الفراشة، الأسد، الزرافة، نبضات قلبه الثابتة التي ترافقه كما لو أنه موجود - بغض النظر عن إرادته أو معرفته - بفعل إيقاع لم يُمنح إمكانية إدراك الهدف منه. وبيديه أحس بأنفاس الحصان الدافئة، وببرودة الماء الجليدية، وخشونة الرمل، وزَلَق حراشف السمك، ونعومة فراء الهر»32.

إنه الوصف الذي يستثمر الصورة، والملمس، والرائحة، والصوت، ما يجعلنا لا نكتشف العالم الروائي وحسب، بل العالم المادي أيضًا، كما لو أننا نراه للمرة الأولى.

ورشة عمل:

1)

جرِّب أن تأكل حبة عنب في عشرين دقيقة، تذكَّر ملمسها، عصيرها، رائحتها، التجاعيد على سطحها إن وجدت، وعدد البذور في أعماقها. اكتب عن حبة العنب تلك.

2)

اِعصب عينيك وتذوَّق قطعًا صغيرة من فواكه مختلفة: تفاح، شمان، مانجو، جوافة، موز. هل يمكنك أن تكتب وصفًا خاصًّا بكل فاكهة؟ جرِّب التمرين أيضًا على عدد من البهارات (فلفل أسود، كمون، كركم، قرفة..)، أو حتى أنواع الشاي. قدرتك على رصد الفروق الدقيقة في المذاق تصنع فارقًا حقيقيًّا في الكتابة.

3)

اِبحث عن فقرة قديمة كنتَ قد كتبتها. قيِّم ما كتبت من ناحية استثمارك لحواسِّك فيما تكتب. ستجد على الأرجح أنك تكتب بعينيك. جرِّب أن تولي اهتمامًا أكبر بالروائح والأصواتِ. حرِّر الفقرة على ضوء إدراكك الجديد.

4)

جرِّب التمرين السابق مع فقرة مستلة من قصة أو رواية كتبها سواك.

5)

خذ جولة في السوق الشعبي في مدينتك، كلما كان السوق أقدم وأعتق كان أغنى بالتفاصيل الحسية (شيءٌ مثل المباركية في الكويت، البازار في إسطنبول، البلد في جدة، سوق مطرح في مسقط..). صف المكان بالألوان، الروائح، الأصوات، ملمس البضائع وكل شيء.

6)

جرِّب أن تصف نشاطًا يوميًّا روتينيًّا: كيّ الملابس، طبخ الأرز، مسح الغبار. شيءٌ يخيل إليك أنه ليس هناك الكثير لتقوله بشأنه. حاول مرة أخرى، اكتب صفحتين على الأقل.

قراءات مقترحة:

أ.

إيزابيل الليندي (أفروديت)، ترجمة رفعت عطفة، دار ورد.

ب.

جيوكندا بيللي (اللامتناهي في راحة اليد)، ترجمة صالح علماني، دار المدى.

ت.

نيكوس كازنتزاكيس (زوربا اليوناني)، ترجمة أسامة إسبر، دار مسكلياني.

ث.

ماري هيرمانسون (شاطئ المحار)، ترجمة علاء الدين أبو زينة، دار المنى.

ج.

مايا هادرلاب (ملاك النسيان)، ترجمة مدني قصري، دار المنى.

الأدب يكمن في التفاصيل

التفاصيل دائمًا تحكي قصة.

جيمس ماكبرايد

يقولون بأنك لا تستطيع رؤية الغابة بسبب الأشجار. إنهم يحذروننا دائمًا من السقوط في شركِ الأشياء الصغيرة، لأن قابليتنا للضياع فيما هو جزئي تحجب عنا رؤية الصورة الكاملة. ولكن أليس لابلانت ترى أن الأمر على عكس ذلك في الكتابة، إذ لا يمكنك رؤية الغابة إلا إذا رأيت هذه الشجرة، وتلك الشجرة، وتلك أيضًا[33]. إنك لا تستطيع رؤية شيء في الكتابة إلا إذا ركَّزت على التفاصيل، وبدقةٍ عالية. وبتعبير سانفورد ويل: «التفاصيل تخلق الصورة الكبيرة».

كتبت فرجينيا وولف مرة: «فلينهض رجلٌ ما قائلاً؛ انظروا، هذه هي الحقيقة!» وفورًا سوف ألاحظ قطَّة بلون الرَّمل، تسرق قطعة سمك، في الخلف. انظر! لقد نسيتَ أمرَ القطَّة، سوف أقول». تورِد لابلانت هذه الحكاية للتأكيد على ما هو جوهريٌّ للكاتب: «الانتباه للتفاصيل يبقينا صادقين».

أما ناتالي غولدبيرغ، فهي تعتبر اهتمام الكاتب بالتفاصيل بمثابة الموقف المنحاز للحياة الإنسانية. «لقد عشنا». تقول: «لحظاتنا مهمة، هذا هو معنى أن تكون كاتبًا: أن تكون حاملاً للتفاصيل التي تصنع التاريخ»[34].

ويقول باموق: «الدقة، الوضوح وجمال التفاصيل، شعور الـ «نعم، هذا هو بالضبط ما حدث لنا». الذي يثيره لدينا الوصف، وقدرة النص على إلهام مخيِّلتنا لإحياء المشهد.. هذه هي الخصائص التي تجعلنا نعجبُ بالكاتب[35].

إن الوعي بالتفاصيل، وحساسيتنا تجاه كل ما هو صغير، على عكسِ ما يتخيَّل البعض، هو الطريق لتناول ومعالجة ثيمات (موضوعات) كبيرة، مثل: الفقد، الحب، والحرب. لأن الفجائع والروائع كلها، تكمنُ في التفاصيل. وإذا كنا نقرأ ونسمع كثيراً بأن الرب موجود في التفاصيل، وأن الشيطان أيضًا موجود في التفاصيل، فهذا لأن الأدب يكمنُ في التفاصيل. في القطة التي تنشلُ قطعة سمكٍ بينما يهتفُ رجلٌ ما: هذه هي الحقيقة! إن القدرة على تكوين نظرة مركبة، ومتعددة الأبعاد، تعني أن نستنطق الأشياء الصغيرة التي بالكاد يكترث لها أحد. وإذا كانت القضية التي تثيرنا كبيرة جدًّا (حب، موت، إيمان)، بدلاً من أن تكون محلية ومحددة، فسوف يميلُ العقل إلى تصغيرها، على حد تعبير ريتشارد هوغو[36]، أو تفتيتها في التفاصيل، بتعبيري الخاص.

يقول فلانري أو كونور:

«الحقيقة أن المواد التي يتألف منها الأدب القصصي هي الأكثر تواضعًا. إن الأدب القصصي يتعلق بكل ما هو بشري، ونحن مصنوعون من غبار، وإذا كنت تستنكفُ أن تكون مُغبَّرًا، فعليك ألا تحاول كتابة الأدب، فهو ليس كبيراً بما يكفي ليليق بك».

والآن، لأجل أن نفهم، على نحوٍ أعمق، ما نقصده بالتفاصيل، يبيِّن الجدول التالي الفرق بين اللغة العمومية، واللغة التفصيلية. أو بلغة الكتَّاب يمكننا القول بأنه شيء يشبه الفرق بين لغة الشارع، ولغة الأدب.

اللغة التفصيلية	اللغة العمومية
أسرعت بليموث زرقاء سماوية والشمس في رفرافها، مارة بحقول الأرز الناشئة، وبأشجار المطاط العجوز، في طريقها إلى «كوتشين».	أسرعت السيارة في طريقها إلى المدينة.
كانت [غرفته] مثل غرفة في مستشفى بعد أن غادرتها الممرضة للتو. كانت الأرض نظيفة، والجدران بيضاء، الخزانة مغلقة، الأحذية مرتبة، وسلة المهملات فارغة.	كانت غرفته شديدة النظافة.
لمعت قطرة مطر في نهاية شحمة أذن «إستا». سميكة وفضية في الضوء، مثل خرزة ثقيلة من الزئبق.	كان «إستا» قد تبلل حتى أذنيه.

كانت معدتهُ تؤلمه.	جاشت معدته. شعر شعورًا سفليًّا، سحيقًا، طافيًا، مليئًا بأعشاب البحر، متكتِّلاً، مائيًّا، سميكًا، متموجًا أخضر.

إن النماذج السابقة، المستلَّة من رواية «إله الأشياء الصغيرة»، تخبرنا بأنَّ «الأشياء الصغيرة تجعل الأمور الكبيرة تحدث»، كما يقول جون وودن. فمحصِّلة اجتماع كل تلك التفاصيل هي حالة شعورية، أو صورة حسية متكاملة تجعل من الأدب أدبًا. إنَّها الشيء الذي يجعل الكثير منا يندفع إلى قراءة الروايات، من أجل أن نرى أكثر. أن نفهم ونشعر أكثر. من أجل أن تتحوَّل القراءة إلى عملية تعميق «لمهاوي القلب» كما قالها ساباتو.

في صحيفة سان بطرسبورغ تايمز، كان المحررون يحذرون المراسلين من العودة إلى مكاتبهم قبل الحصول على «اسم الكلب» في القصة التي يتولون كتابتها. هذه المهمة لا تعني بالضرورة أن يستخدم الكاتب هذا التفصيل في القصة، بل تذكِّره بأن يُبقي عينيه وأذنيه مفتوحتين على الدوام[37].

يورد روي بيتر كلاك في كتابه «أدوات الكتابة» قصة مراسل أراد أن يكتب قصة فتاةٍ خرجت من البيت ولم تعد أبدًا، لأنها تعرضت للقتل على يدِ سفَّاح. يمكن للقصة أن تكون مؤلمة (إلى حدٍّ معقول) إذا توقفنا عند هذا الحد. ولكنك إذا توغلت أكثر في التفاصيل، فسيصبح للأمر وقعٌ آخر. في الليلة التي خرجت فيها الفتاة من البيت، قررت أمها أن تُبقي المدخل مضاءً إلى حين عودة ابنتها. «سوف أترك المصباح مضاءً حتى تعود ديب إلى البيت وتطفئه هي». عندما ذهب الصحفيون للقاء أسرة القتيلة، وجدوا شريطًا لاصقًا على مفتاح الإضاءة، لكي يبقى مضاءً، ليلاً ونهارًا. هذا التفصيل الصغير كان طريقة العائلة في الاحتجاج على مقتل الابنة، وطريقة صامتة للصراخ أيضًا. لأن «ديب لم تعد إلى البيت قط»[38].

إن رؤية مفتاح إضاءة مغطًى بشريط لاصق أقدر على ترجمة المأساة، من مئات الكلمات الطنانة التي تحكي عن الفقد والألم. الأمر فعلاً بهذه البساطة، وتبلغ الصعوبة حقيقة في العثور على تفاصيل ذات معنًى، إذ يمكنني الآن تخصيص الصفحات الثلاث القادمة في وصف طاولة الكتابة التي أكتبُ عليها دون أن يعني ذلك أي شيء.

إن الوصف الجيِّد يتألف من مجموعة من التفاصيل المنتخبة، التفاصيل التي

ستغنيك عن كل ما عداها. ويرى كينغ بأن التفاصيل الأكثر جوهرية هي الأسرع حضورًا في أذهاننا.

لنقرأ هذا المثال:

«بلَّلَ بابا شعره ومشَّطه للخلف. ساعدته على ارتداء قميص أبيض نظيف وربطت له ربطة عنقه، ملاحظًا خمسة سنتمترات من الفراغ بين زر الياقة وبين عنق بابا. فكرت في كل الفراغات التي يخلفها بابا عند رحيله..»39.

إن خمسة سنتمترات من الفراغ بين زر الياقة وعنق رجل يحتضر بالسرطان، قادرة على قول كل ما يمكن قوله عن ألم الفقدِ.

ورشة عمل:

1)

اكتب مشهدًا لامرأة قررت أن تعدَّ لابنها طبقًا يحبُّه. تذكَّر، هذا ليس كتاب طبخ. يجب أن يتخلل الوصف الكثير من الجمل السردية المرتبطة بالقصة.

2)

اكتب مشهدًا لمجزرة، استعض بوصف الأشلاء والدم بتفصيل واحدٍ صغير يشبه «الشريط اللاصق على مفتاح الضوء». جرِّب أن تختزل مأساة عظمى في تفصيلةٍ واحدة.

قراءات مقترحة:

أ.

روي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين، الفصل (13).

ب.

أروندهاتي روي (إله الأشياء الصغيرة)، ترجمة: جِهان الجندي، دار الجندي.

ت.

خالد حسيني (عداء الطائرة الورقية)، ترجمة: إيهاب عبدالحميد، دار حمد.

ث.

فرجينيا وولف (السيدة دالاوي)، دار المدى.

ج.

فؤاد التكرلي (الرجع البعيد)، دار المدى.

قوَّة التفاصيل ومنطق النص

إذا كان كافكا هو مؤسس الواقعية السحرية، فإن غابرييل غارسيا ماركيز هو عرَّابها. إننا نقرأ في روايات ماركيز عن امرأة صعدت إلى السَّماء مستعينة بملاءات بيضاء منشورة على حبال الغسيل، ونكذِّب كل ما نعرفهُ عن قوانين الجاذبية، دون أن نفهم كيف حدثَ أمرٌ كهذا. كيف يصبح القارئ العقلاني خاضعًا تمامًا لقانون النص الذي يتعارض، بشكلٍ واضح، مع قوانين الطبيعة؟

المدهش، أنه يقول في أحد لقاءاته: «ليس ثمة سطر واحد في رواياتي لا يقوم على أساس الواقع»40. بقدر ما يؤكد على أن كل روايةٍ ما هي إلا «ترجمة شعرية للواقع». بعد قراءة عددٍ من الحوارات الصحفية مع ماركيز تكتشف أنه كاتبٌ مهووس بالواقع، أكثر مما هو مهووس بالمخيِّلة، مع أنه يبدو في كتبِه على النقيض من ذلك. فكيف حدث ذلك؟

لحسن الحظ، قام ماركيز، في أحد حواراته، بإفشاء سرَّه تمامًا. كيف تكذبُ على نحوٍ قابلٍ للتصديق إلى هذا الحد يا ماركيز؟ أخبِرنا. إن السرَّ الذي يجعل روائيًّا مثل ماركيز قادرًا على إقناع القارئ بما يرفضه عقله، هو أنَّه يبرعُ كثيرًا في توظيف التفاصيل.

يرى ماركيز بأنه قد تأثر كثيرًا بعمله في الصحافة، على نحوٍ أضفى الأصالة والصحة على قصصه المختلقة. وإذا كنا قبل صفحاتٍ قليلة نتحدَّث عن ضرورة أن يحصل الصحفي (والروائي أيضًا!) على «اسم الكلب»، وأن يحافظ على يقظته في ميدان الكتابة، فإن ماركيز قد استخدم هذه التفاصيل والاقتناصات الصحفية لإضفاء مصداقية محسوسة على قصصه المختلقة. يقول:

«الصحافة علمتني طرق إضفاء الأصالة والصحة على قصصي. أن أكسو «ريميديوس» الجميلة بملاءات (ملاءات بيضاء) لكي تصعد إلى السماء، أو أن أعطي الأب نيكانور رينا كوبًا من الشكولاتة (الشكولاتة وليس أي مشروب آخر) قبل أن يرتفع ستَّ بوصاتٍ عن الأرض، فهذه حيل صحفية بكل معنى الكلمة ومفيدة للغاية أيضًا»[41].

عندما سئِل ماركيز، كيف يمكن أن يُمنطق الأمر، كيف جعل الفراشات الصفراء تحوم حول موريسيو بابيلونيا، أجاب ببساطة بأن السبب هو في كونها صفراء. فلو كانت مجرد فراشات، لكان الأمر لا يصدَّق. والملاءات أيضًا، كان من الضروري أن تكون بيضاء، وأن يكون مشروب الشوكولاتة بعينهِ وليس أي مشروب آخر، الذي يجعل رجلاً يرتفع ستَّ بوصات عن الأرض. هل يبدو الأمر أوضح قليلاً بالنسبة إلينا؟ إنها ليست فراشات وحسب، بل فراشات صفراء. شيءٌ يراه القارئ بعينِ العقل، على حدِّ تعبير ستيفن كينغ. إنها صورة ترسمُ نفسها ببساطة في أذهاننا بحيث أننا لا نضطر إلى مساءلتها.

وبالمثل، يقول ج. ر. ر. تولكين، مبدع «سيِّد الخواتم» بكل ما لديهِ من مخيِّلة: «إذا كنت ستكتب عن قضمِ تفاحة، فلا يكفي أن تكتب؛ لقد قضمَ التفاحة وكان طعمها جيدًا». إذ إن الكتابة الإبداعية تعني أن تذهب أميالاً أبعد مما هو بديهي وعادي، وأن تجعلنا، بقوة الكلمة المكتوبة، نرى ونسمع ونفهم، على حدِّ تعبير كونراد. وهذا يعني أن نرى لونَ التفاحة، وأن نشمَّ أريجها، ونحس ملمس الحبيبات الصغيرة على ألسنتنا، ويسيل ريقنا لتدفق العصارةِ منها، وربما نسمعُ صوت القضمة الأولى، شيءٌ ما ينفضخ ويُطحن في الفم.

ما نتعلَّمه من ماركيز، ببساطة، هو أننا نستطيع أن نكذب، وأن نتحدَّى قوانين العالم، من خلال الكتابة الجيدة. فهو يؤكد بأنَّه «يمكن نزع ورقة التوت العقلانية بشرط عدم الوقوع في الفوضى واللامعقول الشامل». وهذا يعني أن عملية الاختلاق، أو إن شئنا أن نسمِّيها الكذب، قد تبدو اعتباطية ولكن لها قواعدها أيضًا.

في أحدِ حواراتهِ يقول، أيضًا، بأنه يكفيك أن تزرع حقيقة صغيرة واحدة، بين متواليةٍ من الأكاذيب، ليصبح كل شيءٍ حقيقيًّا فجأة. إن زرع حقيقة ما، تفصيلة صغيرة بعينِها، ذات حضورٍ حسِّي، يمكن أن تجعل حدوث السحر أمرًا مقبولاً، أو مطلوبًا، أو متوقَّعًا حتى.

ورشة عمل:

1)

جرِّب أن تكتب شيئًا يتحدَّى قوانين الطبيعة: رجلٌ يمشي على الماء. جذع شجرة يبكي. رجل يتحول إلى حشرة عملاقة. استخدم تفاصيل محددة لإضفاء مصداقية على قصصك.

2)

علم الباراسيكولوجي (التخاطر، تناسخ الأرواح، الأشباح) أرض خصبة للاستثمار في كتابةٍ كهذه. جرِّب أن تكتب مشهدًا لرجل يحرك الأشياء عن بعد، أو طفلة روسية تتحدث الألمانية فجأة، أو أيٍّ من هذه العجائب. تذكَّر نصيحة ماركيز!

قراءات مقترحة:

أ.

فرانز كافكا (الانمساخ)، ترجمة إبراهيم وطفي.

ب.

غابرييل غارسيا ماركيز (الحب في زمن الكوليرا)، ترجمة صالح علماني، دار التنوير.

ت.

غابرييل غارسيا ماركيز (رائحة الجوافة)، ترجمة فكري بكر محمود، دار أزمنة.

ث.

سعود السنعوسي (حمام الدار)، كيف كانت بصيرة العمياء الصماء البكماء تعرف مكان القصعة التي تصوِّبُ إليها بصاقها؟

من الحِسِّي إلى المجرَّد

نحن ما نقوله، ولكن أيضًا نحنُ ما لا نقوله.

يون كالمان ستيفنسن

إن الكتابة القصصية، في أحد أوجهها على الأقل، هي رحلةٌ من الحسِّي إلى المجرَّد، أو من الأرضي إلى الميتافيزيقي. إنها تبدأ بالتفاصيل المحسوسة، وتنتهي في المعنى. يثبُ البعضُ إلى سماءِ المعنى مباشرة، دون أن يثبِّت قدميهِ على الأرض. الكتابة الشعرية والفلسفية غالبًا ما تأخذ هذه القفزة، ولكن الرواية هي عالم، وهذا العالم يحتاج إلى تأثيث ليصبح قابلاً للتصديق، ولكي يمتلك تلك القدرة على انتزاع القارئ من واقعه المعاش إلى واقعٍ موازٍ.

يقول روي بيتر كلارك:

«الكتَّاب الجيِّدون يصعدون ويهبطون سُلَّم اللغة. في الأسفل سكاكين حادة وخرز مسابح، وخواتم زيجات وبطاقات بيسبول. في الأعلى كلمات تسعى إلى معنًى أرفع، كلمات مثل الحرية والمعرفة»[42].

وإذا كان التجريد عبارة عن فكرةٍ تتوق إلى التجسد، فيمكننا أن نجسد كلمة «حب» في قُبلة، وكلمة «وحدة» في «وسادة خالية»، وكلمة «فقد» في عشبةٍ تشقُّ طريقها من تربة قبر، مثلاً. إن الكتابة القصصية ليست كتابةً عن المفاهيم. إنها تحويل لتلك المفاهيم إلى تجارب.

يشرح لنا كلارك المقصود بـ «سلَّم التجريد»، الذي بدأت شهرته على يد هاياكاوا في

عام 1939، واعتُمِد وسيلةً لمساعدة الناس على تأمل اللغة واكتشاف قدراتهم التعبيرية. أسهل طريقة لفهم هذه الأداة، يقول كلارك، هي أن نبدأ من اسمها. سلَّم، وهو أداة معينة، نمسكه بأيدينا ونتسلقه، ويتطلب مشاركة الحواس. يستقرُّ السُّلم على أرض اللغة الصلبة. الكلمة الثانية هي التجريد، وهي شيء ليس له طعم ولا رائحة، ولا يمكنك قياسه ويصعب علينا اختباره وتفحُّصه. إنه شيءٌ يتبدى للفكر والعقل.

لنقرأ هذا المثال:

«شرح لهما أن التاريخ مثل بيتٍ قديم في الليل، حيث المصابيح مضاءة بأكملها، والأجداد يهمسون في الداخل. ومن أجل فهم التاريخ، علينا أن ندخل ونصغي إلى ما يقولونه. وأن ننظر في الكتب والصور التي على الجدران، وأن نشم الروائح. لكننا لا نستطيع الدخول، لأننا قد حُجزنا في الخارج، وإذا ما نظرنا من خلال النوافذ، فإن كل ما نراه هو الظلال. وعندما نحاول أن نصغي، فإن كل ما نسمعه هو الهمس. ونحن لا نستطيع فهم الهمس، لأن عقولنا اجتيحت بحرب، حربٍ ربحناها وخسرناها، حرب هي الأسوأ على الإطلاق بين كل الحروب، حرب استولت على أحلامنا، وحلمت بها من جديد، حرب جعلتنا نعبد غزاتنا ونكره أنفسنا»43.

ببراعةٍ مدهشة، تتسلَّق أروندهاتي روي سلَّم التجريد صعودًا ونزولاً. وهي تفسِّر المجرَّد بالمحسوس: التاريخ بيتٌ قديم في الليل. إنها تُشرك الحواس، ليس تعبيريًّا وحسب، بل في الفكرة ذاتها، في ضرورةِ أن نفهم التاريخ. لقد صنعت روي استعارة تخصُّها، لكي تعكس، بكل البساطة الممكنة، ما هو التاريخ لشعبٍ مُستعمَر.

في مثالٍ آخر نقرأ:

«علمت راحيل، من الوضعية التي اتخذها رأس آمو، أنها ما تزال غاضبة». وهذا سطرٌ قصير، رغم بساطته، إلا أنه مثال على تطبيق حيوي لسلَّم التجريد. إن كاتبًا مبتدئًا سيكتب المعنى مباشرة: «كانت آمو ما تزال غاضبة من راحيل». ولكن إشراك الصورة البصرية في خلق المعنى، والتوصل إلى المعلومة من خلال الدليل الحسي، أمرٌ آخر. خاصة إذا ما كان يساهم بشكلٍ مباشر، ليس فقط في رفع مصداقية النص، بل في بناء الشخصية وسِماتها.

وهذا مثالٌ أيضًا:

«حدث هذا في السِّنين التي كنَّا فيها ما زلنا أحياءً نرزق. نحن في شهر آذار والعالم المتدثِّر بالثلج أبيض، إنما ليس ناصع البياض. هنا لا تغدو الدنيا ناصعة البياض أبدًا، مهما تفاقم تساقط الثلج. اللون الأبيض لا ينتصرُ أبدًا على الرغم من أن البحر والسماء يتجمَّدان معًا، والصقيع يخترق أعماق القلب حيث تقطن الأحلام»44.

إنك تقرأ ثلاثية يون كالمان ستيفنسن وتتساءل من أين له هذه الخفة في الرقص على سلَّم التجريد، صعودًا ونزولاً؟ تبدأ الفقرة بصورة عن الثلج، مرورًا بفكرة البياض الذي لا ينتصر (ويصعب عليك حينها أن تصدِّق بأن البياض هو البياض، وتبدأ في التساؤل عن الرموز الكامنة في هذه الكلمة)، ثم تعود إلى صورة بصرية (البحر والسماء يتجمَّدان)، وتنتهي بالصقيع الذي يخترق القلب. إنها رقصة. خطوة إلى الأمام، خطوة إلى الخلف، هل ترى؟

في سطرٍ لاحق نقرأ:

«كان قد مضى وقت منذ أن أنهينا تثبيت ما يحتاج إلى تثبيت. أحكمنا ربط خطّافات سمك القد، فككنا عقد الأسلاك، حللنا كل العُقد ما عدا تلك المتعلقة بالقلب والرغبة الجنسية»45.

إنه سلَّم التجريد، المثبَّت على أرضِ المحسوس، والذي ينتهي في مكانٍ ما، مجرد أو ماورائي. والكاتب الذي يمتلك أدواته، ولغته، يستطيع أن يراوح ما بين المحسوس والمجرَّد مرارًا، حتى يخيَّل إلينا أن سلم التجريد هو سلَّمٌ موسيقي، لأننا عندما نبلغ نهاية السلَّم، وتكتملُ الفكرة المجردة في رؤوسنا، نهتفُ بافتتان. إنه سلَّم لصناعة الشعر، والتفلسف، داخل الكتابة النثرية.

مثالٌ أخير:

«مدَّدوني على ظهري فوق طاولة معدنية، حيث كانت عظامي تنسحق وتبهر عيوني الأضواء الساطعة، واستسلمت هناك للألم. لم يكن هنالك ما يعتمد عليَّ، فالجنين يحرك ذراعيه لكي يخرج وعظام حوضي تنفتح لمساعدته دون أي تدخل من إرادتي. كل ما كنت قد تعلمته من الكتب والدورات المكثفة لم يفدني شيئًا. هنالك لحظات لا يمكن فيها وقف

الرحلة التي بدأنا فيها، إذ نتدحرج نحو حدٍّ ما، ونمرُّ عبر بوابة غامضة لنجد أنفسنا في الجانب الآخر.. في حياةٍ أخرى. الطفل يدخلُ الدنيا والأم تدخل حالةً أخرى من الوعي، ولا يمكن لأيٍّ منهما أن يعود إلى الوضع الذي كان عليهِ من قبل»46.

وهنا أيضًا، تبدأ إيزابيل الليندي برصفِ التفاصيل: المكان، الأضواء، الطاولة المعدنية، حركة الجنين الذي يطالبُ بالخروج. ثم ينتهي بنا الأمر بالمعنى: تحوُّل كامل في الوعي لكلٍّ من الأم والطفل الوليد. إن كاتبًا أقل حساسية يمكن أن يبدأ بفكرته مباشرة، ويكتب عن كون لحظة الولادة هي لحظة تحوُّل في الوعي. ولكنَّ الكاتب اليقظ لأهمية الوصف يجعل القارئ جزءًا من المشهد، إنه يسيطر عليهِ في عالمٍ محسوس ثمَّ يلقي به في سماء الفكرة.

نعرفُ الآن، ومن خلال الأمثلة الأخيرة، أن الكتابة الوصفية ليس أداةً فعَّالة للقبضِ على القارئ وحسب، من خلال مخاطبة حواسِّه. بل هي واحدة من أكثر أدواتنا فاعلية للصعود إلى سلَّم الفكرة، والانتقال مما هو ملموس إلى ما هو مجرَّد، وخلق المعنى.

ورشة عمل:

1)

جرِّب أن تصف معنًى مجردًا بلغةٍ حسية. مثال: الحرية طفلة تمشي على العشبِ حافية. جرِّب أن تجسِّد مفهومًا آخر بلغة محسوسة: الوطن، الموت، الحنين، الفقد، الطفولة..

2)

اكتب فقرة تتسلق سلم التجريد إلى أعلى وأسفل. «الذاكرة ثقيلة، مثل كيس من الملح، مثل مرساة، مثل قلب». الذاكرة والقلب معانٍ مجردة، المرساة وكيس الملح أشياء محسوسة. جرِّب الآن شيئًا يخصُّك.

3)

فكِّر في لحظةِ تحوُّلٍ في حياتك. شيء ما مررت به وأحدث فيك تحولاً في الوعي. اكتب عن ذلك، ابدأ بالتفاصيل الأرضية والكتابة المشهدية وصولاً إلى المعنى المجرد.

قراءات مقترحة:

أ.

يون كالمان ستيفنسن (جنة وجحيم)، ترجمة: سكينة إبراهيم، دار المنى.

ب.

يون كالمان ستيفنسن (حزن الملائكة)، ترجمة: سكينة إبراهيم، دار المنى.

ت.

يون كالمان ستيفنسن (قلب الرجل)، ترجمة: سكينة إبراهيم، دار المنى.

ث.

جوستاين غاردر (سر الصبر)، دار المنى.

ج.

روي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الفصل 21.

الوصف والمجاز

«اللهم إني أُشهِدكَ ألا مجاز، ولو وجدتُ مجازًا، لجزتُ..».

عقبة بن نافع

في إحدى رسائلِهِ إلى أخيه، كتبَ أنطون تشيخوف: «صوِّر ليلةً مقمرة واكتب، أنه على سدِّ الطاحونة، تومض شظايا الزجاج المكسور مثل نجمٍ صغير مشرق، وأن الظل الأسود للكلب أو الذئب قد تدحرج مثل كُرة». تمَّ اختصار تلك الفقرة لاحقًا من قبل بعض الكتَّاب، لتحويلها إلى النصيحة الأشهر في عالم الكتابة: «لا تخبرني أن القمر مضيء، أرِني وميض الضوء على زجاج مكسور». إنها على الأرجح المكان الذي تعلمنا فيه أهمية أن نُظهِر الأشياء، عوضًا عن أن نقولها. ولكنَّ هذا موضوع سنتناوله لاحقًا. فنحنُ الآن بصدد اختبار بعض المجازات.

انعكاس القمر على شظايا الزجاج يشبه نجمًا مشرقًا، والظل الأسود للكلبِ يتدحرج مثل كرة. إن جوهرَ نصيحة تشيخوف لا يقتصر على وصفِ المشهد، بل على توظيف المجاز. الكتابة الوصفية هي في العادة وسيطٌ مثالي لخلق الاستعارات، والتشبيهات. إنها المكان الذي يولدُ منه الشِّعرُ في القصة والرواية، وهو المكان الذي يبرهنُ فيه الكاتب على جدارته مع اللغة. إنها المكان الذي ينفذ منه النصُّ عميقًا، عميقًا جدًّا، في ذهن ووجدان القارئ.

والمجاز في اللغة هو التجاوز والتعدِّي. إنه الممر الذي نعبُر من خلالِه إلى المكان الذي نروم بلوغه. نقرأ في الروايات أن البطل كان يمشي في «مجازٍ» ضيق في الأسواق. ونعرفُ أن

عقبة بن نافع، عندما عجز عن عبور المحيط الأطلسي، أشهد الله بأنه «لا مجاز». إن الهدف من المجاز، لغويًا، برمَّته هو تحقيق عملية العبور من فكرة إلى أخرى، أو من صورة إلى أخرى. أو من الإبهام إلى الفهم، إلى مستوى أعمق من التلقي.

والمجاز في الاصطلاح اللغوي هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنًى باطن. يعني ذلك، ببساطةٍ أشد: إقامة علاقة بين شيئين مختلفين تمامًا. مثل أن يقول اللورد بايرون: «حبِّي يشبه وردةً حمراء، حمراء». أو مثل هذا السطر الذي لا يمكن أن يكتبه إلا كاتبٌ مثل جورج أورويل:

«كان ظهره عاريًا، ارتسمت عليه أشكال عجيبة من الأوساخ، مثل ظاهر طاولة رخام»47.

أو مثل هذا التشبيه المروِّع لخالد حسيني:

«علق الأفلام على لوحة الأشعة المضيئة في الردهة وأشار بممحاة قلمهِ الرصاص إلى صور سرطان بابا، مثل شرطيٍّ يعرض على عائلة القتيل صور القاتل. كان مخٌّ بابا في الصور يبدو كمقاطع عرضية لحبة جوز كبيرة، مغربلة بأشياء رمادية على هيئة كرات التنس»48.

يستخدم الكتَّاب المجازات (التشبيهات والاستعارات) من أجل تعزيز قوَّة الوصف. لأننا نصل أحيانًا في الكتابة إلى مكانٍ لا يعود فيه التصوير الدقيق للموصوف كافيًا، بل يحتاج الأمرُ إلى استعارة، إلى خلق علاقة بين عنصرين مختلفين لإضفاء تأثير معيَّن، أو لجعل القارئ يرى شيئًا لم يرهُ من قبل. فالكاتب يطلب من القارئ أن يقيم مقارنةً ما في عقلهِ، من أجل تحفيز ردَّة فعلٍ بعينها، سوف تعمِّق فهمنا للموضوع الموصوف49.

لا يريد قارئ الأدب فحص المفاهيم التجريدية، ولا أن يميِّز المشاعر ودوافعها مثل طبيب نفساني. يحتاج قارئ الأدب أن يشعر بما تشعر به الشخصية، وأن تخترقه أفكارها مثل نصلٍ في الرأس. ولذلك يلجأ الكاتب إلى «لغة غير معقولة، ناجعة ومليئة بالتناقضات وتملك قوة إقناع، لغة يجري فيها إبدال المفردات البالية وغير الصالحة ووضعها من جديد في أنظمة تجعلها استفزازية وجاذبة من خلال هذا الترتيب المفاجئ»50.

يقول ستيفن كينغ:

«إن التشبيه واللغة الاستعارية هي واحدة من المسرَّات الكبرى في الأدب القصصي، قراءتها وكتابتها على حدٍّ سواء. عندما يصيب التشبيه الهدف، فالأمر يُسعدنا مثل لقاء صديقٍ قديم في زحامٍ من الغرباء. وعبر مقارنة شيئين غير مرتبطين: المطعم والكهف، المرآة والسراب، يمكننا أحيانًا أن نرى الأشياء القديمة بصورة جديدة ونابضة»[51].

وهذا بدوره تشبيه جعلني، شخصيًّا، أبتسم! لأن التشبيه الدقيق يسعدنا مثل لقاء صديق قديم. يضيف كينغ: «حتى لو كانت النتيجة هي الوضوح، عوضًا عن الجمال، فأنا أعتقد بأن الكاتب والقارئ يتشاركان معًا فيما يشبه المعجزة»[52].

عندما تفشل الاستعارة، تكون النتيجة مضحكة، وأحيانًا محرجة، يقول كينغ. يوردُ لنا مثالاً قرأه عن رجل: «جلس بشكلٍ متبلِّدٍ إلى جانب الجثة، ينتظرُ الفحص الطبي بصبر من ينتظر شطيرة الديك الرومي». المشكلة في هذا التشبيه أن العلاقة مفقودة بين الجانبين، أن الجسر لم يكن صلبًا بما يكفي لكي يحمل المعنى. ولذا من الضروري أن نميِّز الفرق بين المجازات من حيث الفاعلية والتأثير.

تميِّز أليس لابلانت بين عدة أنواع، أو بالأحرى مستويات، من الاستعارات[53]:

أولاً: الاستعارة الميتة

الاستعارة الميتة هي تلك التي تمَّ تشرُّبها تمامًا من خلال اللغة المحكية، إلى درجة أننا ما عدنا نلحظها. مثل أن يقول أحدهم: «سأموت من الضحك». هذه اللغة ما عادت متداولة في الأدب، صارت تنتمي أكثر إلى البيوت والشوارع. كاتب الأدب يتعفف عن هذه الاستعارات في المجمل، كما يتعفف «الذئب عن الجثث»[54].

يقول سباستيان جنغر:

«لا يمكنك أن تكون غير واضحٍ بشأن الصور التي تستخدمها. إذا رضيت مثلاً بجملة «طَرَقَ المطر» فهذه كتابة ميتة. عليك أن تدفع نفسك لتفكر بعمق ومخيلة حول ما تبدو عليه الأشياء، الأصوات التي تصدرها، ملمسها. عليك أن تدفع نفسك للعثور على طرق أصيلة ومؤثرة لوصف الأشياء. إذا تمكَّنت من هذا، وكان لجُملك إيقاعٌ جيد، فسوف يقرأ الناس كل شيء تكتبه، ويتوسَّلونك للمزيد»[55].

ثانيًا: الاستعارة المبتذلة (الكليشيه)

وهي الاستعارة التي شاع استخدامُها، حتى استهلكت تمامًا، وهي في طريقها إلى التحول إلى استعارة ميتة. كانت هذه الاستعارات في زمنٍ ما طازجة ومنعشة، ولكنها اهترأت مع كثرة الاستخدام. ولكن لم يتم امتصاصها تمامًا في نسيج اللغة اليومية. إنها تتضمن تلك القفزة التي يقوم بها العقل من الحرفي إلى المجازي، بدون جهدٍ يذكر، وعليه فهي لا تنطوي على أية مفاجأة أو متعة للقارئ.

مثالٌ على ذلك أن نقول: «الهدوء الذي يسبق العاصفة. زوبعة في فنجان. عنق الزجاجة. صخرة الواقع. كان شجاعًا كالأسد. أبيض كالثلج. أطلق قدميه للريح». وأشياء من هذا النوع لاكتها الألسنُ تمامًا حتى ما عادت تصلحُ للكتابة. إنها أشبه بلقمة مضغتها ملايين الأفواه، ثم يقوم أحدُ الكتّاب، بكرمٍ متوهَّمٍ من لدنه، بتقديمها إلى القارئ مثل شيء جميل. الحقيقة أنها مقززة، واستخدام هذه الاستعارات المبتذلة، يدلُّ إما على الكسل، وإما على العجز[56]، وكلاهما معيب.

في مقالهِ «السياسة واللغة الإنجليزية» يقول جورج أورويل: «لا تستخدم أبدًا استعارة، أو تشبيهًا، أو أي مجاز قد اعتدت على رؤيته في الصفحات»، لقد حاجج أورويل بأن استخدام الكليشيهات والصور المبتذلة هو بديلٌ من التفكير، وشكلٌ من أشكال الكتابة الآلية. ويرى روي بيتر كلارك بأن اللغة العامية، أو الدارجة، تمثل تهديدًا للكاتب على جميع الأوجه[57]، فهي قادرة على تسميم لغته بالكلمات الميتة.

يطلب كلارك من الكتّاب أن يتحلّوا بالشعور بالواجب نحو الصَّنعة. وواقع الأمر، أن الصنعة تنتفي تمامًا في ظل وجود لغة جاهزة، فالأمر يشبه أن تشتري قناني صلصة الباستا عوضًا عن أن تمضي الساعاتِ في تقطيع البصل وانتقاء البهارات الصحيحة. لا مشكلة مع صلصة الباستا الجاهزة، طالما أنك لا تقوم بتحضيرها في مطعمٍ بخمس نجوم وتطالب بمقابلٍ مادي لتذوُّقها. نعم، يمكن أن نعتبر الكليشيه نوعًا من الغش التجاري.

ولكن الأسوأ من الكليشيهات اللغوية، يذكر كلارك، هو كليشيهات الرؤية. إنها القوالب الفكرية الجاهزة التي تنمُّ عن كسلٍ حقيقي في رؤية وقياس الأمور. تسمى أيضًا: الأُطر الضيقة التي يرى من خلالها الكتّاب العالم. يسميها دونالد موراي: «النقاط العمياء

الشائعة»، مثل أن الضحايا دائمًا أبرياء، والبيروقراطيون كسالى، والسياسيون فاسدون، والقمة تعني الوحدة، ونحوها. إنها إسقاط العالم برمَّته في متوالية من التعميمات من أجل سهولة السيطرة عليه.

يقول كلارك:

«الكتَّاب الذين يبلغون المستوى الابتدائي من الإبداع يعتقدون أنهم أذكياء. لكنهم، في الواقع، يكتفون بالمألوف. هذا المكان الدرامي، أو الهزلي، الذي يستطيع أي كاتبٍ الوصول إليهِ بالحد الأدنى من الجهد»58.

ثالثًا: الاستعارة الغامضة

وهذه شيءٌ يشبهُ المثال الذي أورده كينغ، عن الرجل الذي ينتظر الفحص الطبي بصبر من ينتظر شطيرة ديك رومي. إن الإشكال هنا هو عدم وجود فكرة متفق عليها، جمعيًّا، عن صبر أولئك الذين ينتظرون شطائر الرومي. إنها استعارة لا تؤدي الغرض منها، لأن العلاقة المزمع إقامتها بين العنصرين، غير مفهومة.

في حالةٍ مثل هذه، ينزع الكاتب إلى المبالغة في تقدير قدرته على خلق الاستعارات، غافلاً عن حقيقة أن الاختلاق فن، وله قوانين داخلية تحكم فاعليته. إذ يمكن أن نقرأ مثلاً: كان وجهها يشبه يوم الأربعاء. ولأن الأربعاء ليس يوم عطلة، وليس أول يوم عمل، فأنت لا تفهم بالضبط ما الذي يحاولُ الكاتب قوله، ما لم يشرح لك بأنَّ الأربعاء، في منتصف الأسبوع، قريب من خطِّ النهاية ولكنه متعِب وممل.

حقيقة الأمر، أنك تستطيع اختراع علاقة غير موجودة بين عنصرين غريبين بعضهما عن البعض، طالما أنك تستطيع المضيَّ في شرح الفكرة. لنتذكَّر ما كتبته روي عن «بيت التاريخ» قبل صفحات، كيف أصبح التاريخ بيتًا مغلقًا لا يمكننا دخوله مهما حاولنا، وكيف دشَّنت من هذه الصورة استعارة تخصُّها وحدها، لكي تشرح لنا معنى أن يكتب المستعمِر تاريخك، وتكون غريبًا حتى عن قصتك الخاصَّة.

رابعًا: الاستعارة الفعَّالة

إن الاستعارة الفعَّالة تستوجب أمرين.

1)
أن تكون مستلَّة من عالم الرواية ذاته.

2)
أن تعمِّق فهم القارئ للمعنى.

من المهم أن ننتبه هنا إلى أنَّه لا يكفي أن تكون الاستعارة خاصَّة بالكاتب، ومن صميم اختراعه، بل يجب أن تنتمي إلى نصٍّ بعينه، بحيث أنك إذا ما انتزعتها من سياقها في الرواية (أ) وزرعتها عامدًا في الرواية (ب) لنفس الكاتب، فسوف تكون النتيجة نشازًا.

الاستعارة الفعَّالة هي جزء من عالم الرواية، وليست مجرد استعراض لغوي مهما جاءت النتيجة جميلة. في العموم، ما نريده من الاستعارة هو وضوح الرؤية، وليس جمال التعبير. هذا يعني أن اللغة ليست مطلوبة لذاتِها، وقدراتك البلاغية ليست ذات قيمة إذا لم تكن في خدمة اتساق وتجانس العالم الروائي برمَّته.

تقول ألِس لا بلانت بأن المجاز ينبغي أن يكون عضويًّا، وأن ينمو من القصة نفسها. وأن محاولة فرض استعارة معينة يعني أن تُكرِه اللغة على أن تجيء مفتعلة، مصطنعة، وغير صادقة59. وإذا كان الهدف من الكتابة الوصفية (أو الكتابة عمومًا) كما ذكرنا في المقدمة، هو الوصول إلى الحقيقة، ولأن الحقيقة هي أفضل شكلٍ أدبي، على حدِّ تعبير ماركيز، فإن الكتابة على هذا النحو تبدو بلا بوصلة، على مستوى الرؤية والفلسفة والمنظور، إضافة إلى الأدوات.

عندما تكون الكتابة حقيقية، تنمو الاستعارات بشكلٍ طبيعي في جسد اللغة، مثل أعشابٍ غضَّة وخضراء، ويتم استثمارها والعودة إليها مرارًا أثناء الكتابة، لأنها ليست مطلوبة لذاتها، بل لأنها تتضمَّن أصداءً للفكرة، ولأنها امتداد للموضوع، ولمحورِ الرواية.

السمة الأخرى التي تميِّز الاستعارة الفعَّالة، هي أنها تنبت تلقائيًّا عند الحاجة، والحاجة تعني أن يصل الكاتب إلى تلك الحافة حيث لا يكون الوصفُ كافيًا. إنه لا يقولُ الأمر برمَّته، ونحتاج أن نغيِّر التردُّد الموجي للغة، مؤقتًا، لكي نكتب بلغة أكثر اكتنازًا. الاستعارة الفعالة كبسولة، وهي تملك القدرة على استنطاق مساحاتٍ أبعد. في هذه الحالة، وهي ليست بالشيوعِ الذي نظن، نلجأ إلى اختراع الاستعارات، ويحدث الأمر بشكل عضوي،

استجابة لحدسِ الكاتب الذي بدأت حواسه تهلع من اقترابه إلى المكان الذي يسمُّونه: حدَّ اللغة.

لنختبر الآن بعض النماذج. ولتكن هذه سلسلة من التمارين التي نطوِّر فيها قدرتنا على القراءة ككتَّاب.

«إنهم قومٌ سقطوا في مهاوٍ للحياة، منعزلة، شبه مجنونة، وتخلُّوا عن محاولة أن يكونوا عاديين أو معقولين. لقد حررهم البؤس من المقاييس المعروفة للسلوك، تمامًا مثلما يحرر المالُ الناسَ من العمل»60.

يكتبُ جورج أورويل سيرة روائية عن الفترة التي قضاها مفلسًا، ومتشردًا بين باريس ولندن. إنه كتابٌ عن الفاقة في الدرجة الأولى، وعليه نجد التشبيه الذي أورده: «مثلما يحرر المال الناس من العمل»، مع بساطته، جزءًا عضويًّا من عالم النَّص وفاعلاً في تكريس الفكرة المحورية للكتاب.

هذه فقرة أخرى من نفس الكتاب، يشرح فيها أورويل ما يفعله الجوع بالجائع:

«الجوع يحطُّ من المرء حتى يغدو بلا حول ولا عقل. إنه أشبه بعقابيل61 الإنفلونزا منه بأي شيء آخر. كأن الإنسان تحوَّل إلى إحدى الرخويات. أو أنَّ دمه كله قد فُصِد واستبدِل به ماءٌ دافئ»62.

إن الواضح لمن يقرأ هذه الفقرة هو أن الكاتب يخترع الاستعارات عندما يصل إلى حدِّ اللغة الحرفية. إن تحوُّل الإنسان إلى إحدى الرخويات، واستبدال بالدم الماء، صور تحفز المخيلة لتعكس حقيقة الجوع بشكل أعمق تأثيرًا من الاكتفاء بالقول بأن الجوع يسبب الهمود.

مثال آخر:

«جعلهما يتخيلان أن الأرض - ذات الأربعة آلاف وست مئة مليون عامًا - كانت امرأة في السادسة والأربعين من عمرها.. لقد استغرق كامل حياة المرأة الأرض لتصبح الأرض ما آلت إليه. من أجل أن تنفصل المحيطات، ومن أجل أن تبزغ الجبال. كانت المرأة الأرض في الحادية عشرة من عمرها، عندما ظهرت الكائنات الحية الأولى ذات الخلية

الواحدة. أما الحيوانات الأولى، المخلوقات من مثل الديدان والأسماك الهلامية، فلم تظهر إلا عندما كانت في الأربعين من عمرها. وكانت في الخامسة والأربعين من عمرها، أي منذ ثمانية أشهر فقط، عندما كانت الديناصورات تجوب الأرض.

الحياة الإنسانية بأكملها كما نعرفها.. لم تبدأ إلا منذ ساعتين فقط من حياة المرأة الأرض. إن التاريخ المعاصر بأكمله، الحروب العالمية، حرب الأحلام، الإنسان والقمر، العلم، الأدب، الفلسفة، والسعي وراء المعرفة، لم يكن سوى ومضة في عيني المرأة الأرض.

ونحن يا عزيزي، كل ما نحن عليه، وكل ما سنكونه يومًا - غمضة في عينيها فحسب»63.

لقد دشنت أروندهاتي روي استعارةً جديدة، لرجل قرر أن يشرح لطفلين معنى «المنظور التاريخي». إنه ليست استعارة وحسب، بل حكاية قائمة بذاتها أيضًا.

لنقرأ أكثر:

«أمضى ماريو أسبوعًا وهو يغصُّ بالاستعارات الحبيسة في حلقه»64.

ليس أنسب من رواية «ساعي بريد نيرودا» للعثور على الاستعارات الفعالة، لأنها رواية تدورُ في الأصل حول الاستعارات. إنها تصبحُ شيئًا ماديًّا، ثلاثي الأبعاد، وتؤثر بشكلٍ مباشر في بناء الشخوص وسير الأحداث، عوضًا عن دورها في ميدان الكتابة الوصفية.

مثال آخر من العمل نفسه:

«باريس رائعة الحسن، ولكنها بدلة واسعة جدًّا على مقاسي. أضف إلى ذلك أن الدنيا هنا شتاء، والريح تذرو الثلج مثلما تذرو طاحونةٌ الدقيق. الثلج يصعد متسلقًا جلدي، إنه يجعلني ملكًا حزينًا بعباءته البيضاء. ها هو يصل إلى فمي ويطبق شفتي، لم تعد الكلمات قادرة على الخروج مني»65.

إن الملاحظ من الاقتباساتِ السابقة، بكل ما انطوت عليهِ من طاقة استعارية مؤثرة، أنَّها ليست مجازات جميلة ومدهشة وحسب. الحقيقة أنها يمكن أن تكون أرضية أو ميتافيزيقية، لكن الأمر الذي تحققه كلها هو الوضوح. إنها تجعلنا نرى العالم من وراء سطحٍ زجاجيٍّ نظيف، مهرجان كامل من الاستعارات وطرقٌ كثيرة، غير مطروقة، لرؤية

العالم وفهمِه.

نلاحظ أيضًا أن الاستعارات كانت سليلة العالم الروائي نفسه. إنها ليست أجنبية على لغة النَّص، ولا على ظرفهِ المكاني والزمني. لو أردتُ، في إحدى رواياتي، أن أصف الريح التي تذرو الثلج مثلما تذرو طاحونة الدقيق، لكانت استعارة أجنبية، ومقحمة، فالأماكن التي تحدث فيها قصصي تخلو من الطواحين. إن بوسعي أن أكتب: «كانت جلودهم بلونِ القمح»، وقد شاهدتُ قمحًا في حياتي، ولكنني سأفضِّل دائمًا أن أقول «كانت جلودهم بلون الرَّمل»، لأن الرمل أقرب إلينا، نحن أبناء الصحراء.

لنقرأ هذا المثال:

«لَمْ تَعُدْ مسقطُ نَفْسَهَا في اليومين الماضيين؛ زرتُ مسقطَ أكثرَ مِنْ ثلاثِ مَرَّاتٍ في محاولةٍ عقيمةٍ للتَّعَوُّدِ على قَسَمَاتِهَا الجديدةِ، تلك المرسومةِ بِدِقَّةِ خبيرِ تجميلٍ عجوزٍ تَعَوَّدَ أنْ يُعِيْدَ الشَّبَابَ الوَهْمِيَّ لوجوهٍ غارقةٍ في القِدَمِ، قسمات زرعتْها الجرَّافاتُ، وشكَّلها الأسمنتُ المُسَلَّحُ حتَّى تُصْبِحَ السَّيِّدَةُ النَّبيلةُ فتاةَ غيشا، كُلُّ ما عليها فقط هو أنْ تتزيَّنَ لِسَيِّدِ اللَّيلةِ، وأنْ تُحافِظَ على سلوكِها الحَسَنِ في التَّعاملِ دون أنْ تشي بها دَمْعَةٌ أو تنهيدة، فتاةَ الغيشا التي هي للمُتْعَةِ فقط، لا تتذمَّرُ، لا تَصْرُخُ، تَخْدُمُ بِصَمْتٍ مُحَاذِرَةً أنْ تُفْسِدَ أصباغَها»66.

إن قراءة سطحية للفقرة أعلاه يمكن أن تعترض على هذه الاستعارة، لأن الغيشا هي مكوّن ثقافي أجنبي على الجغرافيا العُمانية. ولكن، إذا كان هدفك هو تناول قضية الحداثة والتغريب والعولمة والمكان الذي لا يشبه نفسه، فاستخدام مكوَّن أجنبي في تدشين استعارة يعزز فكرة التغريب، وهذا يجعلها استعارة تؤدي الغرض منها.

ورشة عمل:

1)

اِختر مقالة يومية من جريدة. اِبحث عن توظيف الكاتب للاستعارات: إلى أي حدٍّ كان منتبهًا للكليشيهات؟

2)

استخدم محرك البحث غوغل وابحث عن تعبير دارج: «زوبعة في فنجان، صخرة الواقع،

أبيض كالثلج». كم نتيجة ظهرت لك؟ اجعل هذا الرقم المرعب تذكيرًا لك في كل مرة تكتب فيها استعارة مستهلكة.

3)

استحضر رواية أو قصة تحبها. أعِد قراءتها هذه المرة بهدف العثور على الاستعارات. كيف تبدو لك؟

قراءات مقترحة:

أ.

مقالة: عن الصور الشعرية من كيم أدونيزيو ودوريان لوكس، ترجمة: رنين منصور (موقع تكوين www.takweeen.com).

ب.

أنطونيو سكارميتا (ساعي بريد نيرودا)، ترجمة: صالح علماني، دار مسكلياني.

ت.

أفونسو كروش (هيا نشتر شاعرًا)، دار مسكلياني.

ث.

جورج أورويل (متشردًا بين باريس ولندن)، ترجمة: سعدي يوسف، دار المدى.

الفصل الثالث
الموضوعات كل ما يُمكن وصفه

وصف الشخصيات

«أثناء كتابة رواية، يجب على الكاتب أن يخلق أشخاصًا أحياء. أشخاص وليس شخصيات، فالشخصيات هي كاريكاتير».

إرنست همنغواي

.. وإذا تحقق ذلك، ونجح الروائي في كتابة شخصية حية، ستصبح الشخصية أكثر حقيقية من الروائي نفسه. كلُّنا، قرّاء وغير قرّاء، نعرف شيرلوك هولمز، روبنسون كروزو، علاء الدين، سكارليت أوهارا، علي بابا، زوربا، القبطان آهاب، دون كيخوته، أنا كارنينا، الطفلة أَلِس، روبن هود، والدمية بينوكيو. إنها شخصيات أكثر حقيقية ومحسوسية من كتَّابها وقرَّائها، إذ صارت تستمدُّ وجودها اليومي، في الواقع المعاش، ليس من الأدب وحده، بل من الذاكرة الجمعية. لقد تحولت إلى إرث ثقافيٍّ، ولم تعد شخصيات روائية فحسب، بل أضحت رموزًا وأيقونات، بطاقةٍ تعبيريةٍ هائلة.

كلُّنا نحلمُ بكتابةِ شخصيةٍ مثل هذه، تنجح، عبر الزمن، في التسلل من صفحات الكتاب، والتجذُّر في وجداننا الجمعي. تصبحُ جزءًا من هويَّة المكان، وشيئًا يتحدَّث عنه الجميع كما لو كان الأمر الأكثر طبيعية. ولكنَّ الأمر لا يقتصر على ذلك، إن الشخصية هي المكان الذي يمكننا فيه، كقرَّاء، أن نمارس التقمُّص دون أضرار. إنها لذتنا الآثمة، المختلسة من أرض القصص. اعترافنا الضمني بأن حياة واحدة لا تكفي، بأننا جشعون جدًّا، ونريد أن نعيش تجربة أخرى، وأخرى. يرى ستيفن كينغ بأن الكتابة القصصية هي نوعٌ من التخاطُر

بين القارئ والشخصية. أنا أعتقد بأنها يمكن أن تذهب أبعد. إنها نوع من التقمص. أن تخصِّص جزءًا منك لمشاعر وأفكار شخص آخر، إن الشخصية الروائية هي روح هائمة، وأنت بيتٌ مسكون.

يذكرُ باموق أنَّ في القصص القديمة، في السير والملاحم الشعرية وغيرها، كان البطل يُحدَّد داخل المشهد، ونحن القرَّاء نقفُ خارج المشهد، بصفتنا متفرِّجين على الحكاية. ولكنَّ «الرواية تدعونا إلى دخول المشهد، إلى رؤية الكون من منظور البطل»[67]. إنها المكان الذي تحصل فيه على فرصة أن تكون شخصًا آخر.

إن الدور المركزي للشخصية الروائية لا يحتاج إلى تفسير، ففي نهاية الأمر، الشخصية هي موضوع الرواية، بحسب باموق. ونحن نحتاجهم لكي نرى العالم على نحوٍ مختلف. يقول: «سواء أكانوا أبطال روايتي أقوياء أم ضعفاء (مثلي)، أحتاجهم لاكتشاف عوالم جديدة وأفكار جديدة»[68].

نحن نواصل قراءة رواية، في الدرجة الأولى، لأننا نريد أن نعرف ما حدث لأبطالها. ولهذا السبب، نحن نكتب الرواية مسكونين دائمًا بهاجس المعقولية، والقدرة على الإقناع. إذا لم تكن الشخصية نابضة، مُحدَّدة، وحية، سينهارُ المعمار الروائي برمَّته.

إن سبر عالم الشخصيات الروائية يحتاج إلى كتابٍ آخر. وعليْنا الآن أن نعود إلى محورِ كتابنا هذا: الكتابة الوصفية، كيف تساهم في إسباغ سمة المعقولية على الشخصيات، وكيف تعزز عملية تكوينها؟

يعتقدُ بعض الكتَّاب أن الشخصيات «تُصنع» أو «تُخلق». البعض الآخر، يرى أنها موجودة سلفًا، وكل ما علينا فعله هو أن نعثر عليها. أنا شخصيًّا أميل إلى الرأي الثاني، وعلى حدِّ تعبير إليزابيث بوين: «لا يمكن للمرء أن يصنع شخوصًا، وحدها الدمى يمكن أن تُصنع»[69]. وفي كلِّ الأحوال، إن عملية كتابة الشخصية هي صيرورة، وليست أمرًا متحققًا بشكلٍ مسبق. إنها تنكشفُ تدريجيًّا، صفحة بعد صفحة.

نحنُ نكشفُ تلك الشخصياتِ للقارئ بثلاث طرق، عرَّفها لنا ستيفن كينغ: السرد والوصف والحوار.

(1

السرد: وهو في هذه الحالة مرادف للفعل الذي تقوم به الشخصية، وينقل الحكاية من النقطة (أ) إلى (ب).

2)

الوصف: وهي المنطقة الهادئة التي لا يحدثُ فيها شيء، ولكننا نرى فيها الشخصية على نحوٍ أعمق.

3)

الحوار: لأن أحد أهم الأدوات التي يمتلكها الروائي لكشف شخصياتهِ هي أن يجعلها تتكلم70.

إن الشخصية هي نسيجٌ مؤلف من ثلاثة خيوطٍ هي هذه، ونحن بصدد تتبُّع خيطٍ واحد: الوصف.

لنقرأ هذا المثال:

«كان مايتا صبيًّا بدينًا أجعد الشعر، له قدمان مسطحتان وأسنان متفرقة، وطريقة في المشي كأنها تشير إلى الثانية إلا عشر دقائق»71.

إن وصف هيئة الشخصيات لا يعني شيئًا إذا لم يكن جزءًا من القصَّة. ونحن نقرأ عشرات الرواياتِ كل سنة، دون أن يصوِّر لنا الكاتب هيئة شخصياتِه، ربما بكرمٍ بالغٍ من عنده كي لا يسرق منا لذة التخيُّل. ولكن عندما يكون الأمرُ أساسيًّا، وفارقًا، كما في حالة «مايتا» لدى يوسا، فهذه طريقة فعالة جدًّا: أن تنتقي الصفات التي تجعل الشخص ما هو عليه. لطالما خطر لي، وأنا أقرأ هذا السطر، أنني سأتمكن دائمًا من تمييز مايتا من بين سبع مليارات نسمة، بفضل سطرٍ ونصف من روايةِ يوسا.

إن وصف الهيئة الخارجية للشخصية ليس أمرًا أساسيًّا على الدوام. وهو خاضع تمامًا لسلطتك التقديرية. من المنطقي بالنسبة إلى شخصية فتًى عاشق أن يصفَ هيئة حبيبته. ثمة ضرورة فنية تقتضي ذلك؛ إنه يكشفُ عن عشقهِ لها، وليس عن هيئتها وحسب.

لنقرأ مثالاً آخر.

«ما زلتُ أرى حَسَنًا فوق الشجرة، ونور الشمس يخفق عبر أوراق الشجر على وجهه

المستدير، وجه الدمى الصينية المصنوعة من الخشب الثقيل: أنفه المفلطح الواسع، عيناه المائلتان الضيقتان مثل أوراق البامبو، عينان تبدوان بحسب الضوء ذهبيتين، وخضراوين، بل وياقوتيتين. ما زلت أرى أذنيه الصغيرتين المنخفضتين وتلك الذقن البارزة المدببة، وكأنها زائدة لحمية أضيفت في اللحظة الأخيرة. والشفة المشقوقة، على يسار خط المنتصف بقليل، حيث ربما أنزلت الأداة من يد صانع الدمى الصينية، أو أصابه الإجهاد واللامبالاة»72.

لم يذكر خالد حسيني لون شعر حسن، ولون بشرته. هذه أمور بديهية، فيكفيك أن تعرف أنه أفغاني لكي تتصوَّر هذه التفاصيل. لقد اقتنص التفاصيل الضرورية وحسب، الأنف المفلطح، العينين الذهبيتين، الشفة الأرنبية، والذقن البارزة. إن هذا النموذج ملائم جدًّا لكي نجيب على سؤال: ماذا نصف؟ ما هي التفاصيل التي ينبغي علينا انتخابها، وما هي التفاصيل التي يتم استبعادها تمامًا.

لنقرأ مثالين آخرين لأروندهاتي روي73:

(1)

عندما كانت تنظر إلى نفسها في صور زفافها، شعرت «آمو» أن المرأة التي نظرت إليها كانت امرأة أخرى. عروسًا غبيةً مزيَّنة بالجواهر.

ساريها الحريري الذي لونُه بلون الغروبِ الموشَّح بالذهب، خواتم في كل إصبع، نقط بيضاء من خشب الصندل ألصقت فوق حاجبيها المقوَّسين.. بالنظر إلى نفسها على هذا الشكل، كان فم آمو الناعم الأملس يلتوي في ابتسامة، ابتسامةً مرّةً بسبب الذكرى - ليست ذكرى الزفاف بحدِّ ذاته، بقدر حقيقة أنها قد سمحت لنفسها بأن تُزيَّن على نحوٍ مُجهد للغاية قبل أن تُساق إلى المشنقة. بدا الأمر سخيفًا جدًّا، وعبثيًّا إلى حدٍّ بعيد.

مثل تلميع موقد.

(2)

لقد نحلت عند وجهها وكتفيها، ما حوَّلها من شخصٍ مدوَّر إلى شخصٍ مخروطي. لكن

بجلوسها إلى طاولة الطعام وردفاها الضخمان مختفيان تمكنت من أن تبدو تقريبًا رقيقة. ومحا ضوء غرفة الطعام الباهت التجاعيد عن وجهها تاركًا إياه ليبدو - بطريقة غريبة وغائرة - أكثر شبابًا. كانت تضعُ الكثير من المجوهرات، مجوهرات [الجدة] المتوفاة جميعها. خواتم وامضة، حلق ماسية، أساور ذهبية، وسلسلة ذهبية مسطّحة مصاغة بشكلٍ جميل، والتي كانت تلمسها من وقتٍ إلى آخر لتعيد تطمين نفسها أنها موجودة وأنها ما زالت ملكًا لها. مثل عروسٍ شابَّة لم تستطع تصديق حظها الجيِّد.

في المثالين أعلاه، لا تكتفي روي بحشد متوالية من التفاصيل الحسية النابضة لأجل وصف الشخصية، بل تدشِّن في نهاية كل فقرة استعارة متهكِّمة. (مثل تلميع موقد، مثل عروسٍ شابة)، وعليهِ فهي لا تجعلنا نرى الشخصية فقط، بل ندلفُ إلى كواليس أفكارها ومشاعرها وإحساسها العارم بالمرارة.

لنقرأ مثالاً آخر:

«كان دأب «أورسولا» في أعمالها يجاري دأب زوجها. لقد كانت نشيطة، ضئيلة، صارمة، تلك المرأة ذات الأعصاب الراسخة، والتي لم تُسمع، في أي لحظة من حياتها، تدندنُ أغنية، وتبدو كما لو أنها في كلِّ مكان، منذ الفجر حتى ساعة متأخرة من الليل، يتبعها على الدوام الحفيف الخافت لتنانيرها المنشَّاة. بفضلها كانت الأرضية الترابية مرصوصة، وجدران الطين دون تبييض، والأثاث الخشن الذي صنعوه بأيديهم نظيفًا دائمًا، والصناديق القديمة التي تُحفظ فيها الثياب، تنبعث منها رائحة حبقٍ فاترة»[74].

إن ما أحبه في هذه الفقرة هو تلك الطريقة التي يدلِّل فيها ماركيز على أفكاره، فالمرأة صارمة، لكنه لا يكتفي بقول ذلك. بل يخبرنا بأنها لم تُسمع في أي لحظة من حياتها، تدندنُ أغنية. وعوضًا عن أن يكتفي بقوله إنها «نشيطة»، يقول: تبدو كما لو أنها في كل مكان. يخاطب ماركيز أعيننا وآذاننا وأنوفنا أيضًا، فنحن نسمع حفيف التنانير المنشاة، ونرى جدران الطين، ونشم رائحة الحبق. وأخيرًا، لا يكتفي ماركيز بوصف الشخصية فحسب، بل يصفُ من خلالها المكان. لقد ضرب عصفورين بفقرةٍ واحدة.

المثال الأخير:

«حين دخلت علينا كان قوامها قد تمايل وامتلأ، وحركاتها بدت أشد رقة، ونظراتها

أشد خفرًا، بل كان ثمة حُسن إضافي ربما قضت حياتها حريصة على إخفائه، فقط لتبعث الدهشة حين تبرزه أخيرًا في هكذا موقف. ولم أشعر حينها أني بأقل غربةٍ عنها من الآخَر الذي يراها لأول مرة، بل شعرتُ لفرط غربتها عني بأني أشاهد إعلانًا على التلفاز. كان الموقف برمَّته مزعجًا، وقد جلست هناك مطرقًا رأسي متجنبًا النظر نحوها، يراودني مزيج من الانبهار بجمالها والنفور من فجائيته، ولم تستغرقني الأمور دقيقة قبل أن أسحب نفسي من المجلس كمن لا يعد له علاقة بهذا كله»75.

إن التعامل مع الوصف يختلف بحسب المنظور، والمنظور يحدِّد السارد، ومكانه في الحكاية. في الفقرة أعلاه لعزيز محمد لا نرى جمالَ الأخت الذي ظهر فجأة، أمام (الآخر) الذي جاء لخطبتها. جمال الأخت الذي فاجأ شقيقها وضايقه. نحن لا نرى الكثير من التفاصيل الحسية في المشهد، وباستثناء امتلاء الجسد وتمايله، فنحن لا نرى الفستان ولا نشم العطر، ولكننا نصدق ببساطة أنها جميلة من خلال مشاعر الراوي الملتبسة. إننا نرى الطبيعة الإشكالية لعلاقة الأخ بأخته، وإحساس الشقيق بأنه أجنبيٌّ تمامًا. يمكننا أن نُسمي هذا الشكل من الوصف، بالوصف الذاتي، لارتباطه بشكلٍ وثيق بمشاعر وأفكار الشخصية المحورية. وفعاليته تأتي من كونه يساهم بشكلٍ مباشر في الحكاية. يتحقق ذلك بوجود جمل سردية تتخلل الجمل الوصفية، وتجعل المشهد أكثر حركة.

ورشة عمل:

1)

جرِّب العودة إلى أحد مشاريعك الروائية أو القصصية. تفحَّص وصفك للشخصية. هل ذكرت ما هو فائض عن الضروري؟ هل ذكرتَ ما هو جوهري؟ هل تحتاج إلى وصف هيئتها الخارجية؟

2)

افتح محرك البحث غوغل وابحث عن صور شخصية «بورتريهات» لشخصياتٍ معروفة وشخصيات أخرى غير معروفة. اكتب فقرات وصفية لشخصية معروفة «المهاتما غاندي مثلاً»، وتأمل كيف تؤثر معرفتك بالشخصية على الوصف. جِد وجهًا لشخصٍ لا تعرفه وابدأ

في وصفه. هل يمكنك تجاوز هيئته الخارجية؟

3)

عاود الاشتغال على الفقرة في التمرين السابق. هذه المرة تأكد من أن تصف صوت الشخصية (كيف تشخر، كيف تقضم التفاح، كيف تدندن وهي تنظف النوافذ.. إلخ)، وأن تصف ملمس بشرتها، رائحتها أيضًا.

4)

فكِّر في شخصية روائية تحبها «روبنسون كروزو، زوربا، سكارليت أوهارا» واكتب فقرة تصفُ فيها تلك الشخصية. لاحظ الآن، أنك لو كنت كاتب الرواية ستفتِّت هذا الوصف على امتداد الصفحات ولن تقذفه في وجه القارئ دفعة واحدة، لأن كتابة الشخوص عبارة عن صيرورة. جرِّب التمرين السابق مع شخصية من فيلمك المفضل (وليم والاس، باتمان، فوريست غمب).

قراءات مقترحة:

أ.

مقالة إليزابيث بوين: الشخصيات لا تُخلق، بل يعثر عليها. ترجمة: بثينة العيسى. موقع تكوين الإلكتروني Takweeen.com.

ب.

بثينة العيسى (بين صوتين)، الدار العربية للعلوم.

ت.

عزيز محمد (الحالة الحرجة للمدعو ك.)، دار التنوير، بيروت.

ث.

غسان كنفاني (أم سعد)، منشورات الرمال، بيروت.

ج.

حمور زيادة (شوق الدرويش)، دار العين، مصر.

ح.

بدر السماري (ارتياب)، دار أثر، السعودية.

وصف الفضاء

إن الفضاء هو المكان الذي تحدثُ فيه الحكاية، إنه مكانٌ بعينه، في زمنٍ بعينِه.

إنه الغابة التي التقت فيها ذات القبعة الحمراء بالذئب، والسجن الذي حُبس فيه الكونت دي مونت كريستو، والبيت الكبير في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، والزنزانة في شرق المتوسط لمنيف، ومحطة القطار التي انتحرت فيها أنا كارنينا، والجزيرة التي انتهى إليها روبنسون كروزو. إنها كريت في رواية زوربا، ودير رهبان في رواية اسم الوردة. إنها لندن شيرلوك هولمز، وهي أي مدينة في العالم، إذا كنا نتحدث عن أكثر روايات ساراماغو.

قد يكون الفضاء بالغ الخصوصية في بعض الأعمال، وعاملاً مهمًّا في تشكيل المعمار الروائي. الفضاء هو القصَّة ذاتها، على حدِّ تعبير إليزابيث جورج[76]. فالفضاء عندما يُسبر ويكتشف ويستثمر حتى أقصى إمكانياته، لا يكون جزءًا من الشخصية فحسب، بل مفتاحًا في الحكاية، أو الحبكة. ويمكن للفضاء أن يضيء كل شيءٍ في الرواية، ابتداءً بالشخصية وانتهاء بالموضوع[77].

يؤدي الفضاء جملة من الوظائف الأساسية في الأدب القصصي. فهو يخلق الجوَّ العام في الرواية، على المستوى الحسي والنفسي. ومن أهم الوظائف التي يحققها هو خلق شعورٍ ما. يمكن للمكان أن يملأ القارئ بالخوف أو الحنين أو التوتُّر، تمامًا كما يفعل مع الشخصية.

لنقرأ هذا المثال:

«لا بوابة هناك. ما تزال الحديقة مفتوحة ومتاحة للدخول كما هي. مع ذلك، تخوَّفتُ من الدخول، وقفتُ هناك وترددت. في الحقيقة، لم تكن الحديقة متاحة تمامًا. ثمة نوع من الجلال يقيم هناك. وحتى مع أنني كنت أنتمي تقريبًا إلى هذا المنزل عندما كنت صغيرة، فقد شعرت بشيء من اللاأمان. بالتوق القديم نفسه إلى الانتماء، والشك ذاته بأنني كنتُ قد فعلت الأمر نفسه ذات مرة. كل شيء كما هو، ما يزال للحديقة الصخرية، بسندياناتها القديمة، تأثيرها السحري نفسه عليَّ كما في المرة الأولى التي جئت فيها إلى هنا طفلة. ما تزال صخرية، برية، جامحة، ومشعَّة. والأرجوحة، وسلم الحبال، وحبل الليف، اختفت كلها بطبيعة الحال، شأنها شأن الكوخ وسفينة القراصنة. لكن جو المغامرة ما يزال هناك»[78].

الفقرة السابقة نموذج جيد لقدرة الفضاء على خلق الجو النفسي للرواية. يصبح الفضاء، إذا ما كُتب على نحوٍ جيد، جزءًا من تجربة القارئ الذي يخوض في هذا النَّص، فهو أحد الأسباب التي تجعلنا نردِّد أن «القراءة سفر». إنه المكان الآخر الذي نكون من خلاله.

ويمكن أن تكون للفضاء طاقة رمزية أو استعارية عالية. فالجزيرة تعني شيئًا والغابة تعني شيئًا آخر. وعليهِ يصبح الفضاء مثل جدولٍ صغير يصبُّ في ذلك النهر الذي يخترق العمل الروائي، النهر الذي يمكننا أن نطلق عليهِ اسم «السؤال الفلسفي»، أو «الحقيقة الروائية».

إضافة إلى ذلك، يساهم الفضاء في كشف الشخصيات. فهو يحدد طريقتها في التفكير والتعبير عن نفسها. إن اللغة والتراكيب وأساليب التواصل تتغير بحسب مكانها وزمنها، وتحت مظلة الفضاء الفسيحة يمكننا أن ندرج العادات والتقاليد والأمثال والمعمار والخلفيات الاجتماعية والاقتصادية للشخصيات. وعليهِ يمكن للكاتب، من خلال المكان، أن يقول أطنانًا عن الشخصية، دون أن يقول أي شيءٍ مباشرةً[79].

لنقرأ هذا المثال:

«لحسن الحظ أو لسوئه، مكتبي يقع مباشرة إلى جانب الطابعة، بل إنها تقتطع جزءًا من مساحته، حتى إني أشعر بسخونة الأوراق قرب رأسي كلما طبع أحدهم شيئًا. من شأن هذا أن يساعدني على تخمين إيقاع العمل في القسم بحسب وتيرة تدفق الأوراق. في الأيام

التي يغزر فيها العمل، أمتنع عن القراءة وتصفح الإنترنت، لأن أحدًا سيهرع إلى الطابعة في أي لحظةٍ لالتقاط ما طبعه، وربما يقف آخر خلفه، ثم آخر، ثم آخر، تمامًا مثل طابور الانتظار عند دورة المياه آخر ساعة الغداء»[80].

لا يقدم لنا عزيز محمد صورة عن المكان، بل يذهب أعمق ليكشف علاقة الشخصية (المدعو ك.)، بمكانِها: الموظف الذي يخصص أوقات العمل للقراءة وتصفح الإنترنت. لكن الأهم هو استثمار فكرة الطابعة لإعطاء فكرة عن طبيعة فضاء الشركة وإيقاع العمل. ولا يمكننا ألا ننتبه هنا إلى الإحساس بسخونة الأوراق قرب رأس المدعو ك. يشعر بها القارئ على بشرته. إنها تفصيلة حسية صغيرة ولكنها مؤثرة.

ومثال آخر عن علاقة الشخصية بالفضاء، جيوكندا بيللي كتبت عن شخصية آدم في بداية تفتح وعيهِ في الجنة:

«وضع أنفه على الأرض وشمَّ رائحة العشب. أغمض عينيه ورأى دوائر ضوء متحدة المركز تتسع وراء جفنيه. وكانت الأرض الرطبة تحت خاصرته تشهق وتزفر محاكية صوت تنفسه. داهمه نعاس حريري وثير، استسلم للإحساس..»[81].

فالفضاء هنا رغم حسيته وتفاصيله الآسرة ليس صورةً جميلة في خلفية النص، إنه يكشفُ لنا جزءًا من طبيعة الشخصية: إنسان يُخلق للتو ويعيش تجربة اكتشاف. يوظف حواسه كلها من أجل أن يفهم العالم. فالفضاء في هذه الحالة لا يعني أي شيء خارج عيني الشخصية.

ومثالٌ أخير عن علاقة الفضاء بالشخصية، هذه المرة مع بول أوستر:

«يجلس الشيخ على طرف السرير الضيق، واضعًا راحتي يديه فوق ركبتيه، مطرقًا الرأس، يُحملق إلى الأرض. لا فكرة لديه بأن ثمة كاميرا على السقف مصوَّبة مباشرةً نحوه. مصراع الكاميرا يُغلق ويُفتح بصمت مرَّة كل ثانية، منتجًا ثمانية وستين ألفًا وأربع مئة صورة مع كل دوران للأرض. وحتى لو عرف بأنه مُراقب، لما شكَّل ذلك أي فرق. فعلَّهُ سارحٌ في مكانٍ آخر، في مخيِّلته، بحثًا عن جوابٍ عن السؤال المؤرِّق: من هو؟ ما الذي يفعله هنا؟

.. أشياء عدة تتوزع في أرجاء الغرفة. وفوق كل واحد منها شريط أبيض، كُتب عليه

كلمة واحدة، بأحرف منفصلة. على منضدة السرير مثلاً، كُتب «منضدة» وعلى المصباح «مصباح»، وحتى على الجدار، وهو يعد «شيئًا» بكل معنى الكلمة، كُتب على الشريط اللاصق كلمة «جدار». يرفع الشيخ رأسه لبرهة، يرى الجدار، ويرى الشريط الملصق عليه، ويلفظ همسًا كلمة «جدار». ما لا يستطيع معرفته في هذه المرحلة هو ما إذا كان يقرأ الكلمة على الشريط، أو أنه يشير ببساطة إلى الجدار نفسه[82].

يكشف أوستر الشخصية من خلال المكان. شيخٌ مرتبك لا يعرف إن كان يقرأ الكلمات أو يعرف الأشياء. لم تكن هذه الفكرة لتصل على نحوٍ فعَّال لو لم نرَ الغرفة، وكاميرا المراقبة، والكلمات الملصقة على الأشياء.

يلعب الفضاء دور البطولةِ في بعض الروايات. روايات أدب السجون مثلاً، فهو ليس الفضاء الذي تحدث فيه الحكاية وحسب، بل أحد أبطال النَّص. رواية «تلك العتمة الباهرة» للطاهر بن جلون، ورواية «الآن هنا» لمنيف، كلاهما نموذج جيد للفضاء الذي يلعب دور البطولة «السلبية» في النص، إنه الخصم الذي يواجهه البطل باستمرار. وفي رواية «حياة باي»[83]، على سبيل المثال، كان البحر خصمًا للبطل أكثر منه فضاءً محيطًا. وفي مئات الروايات، يخلق المكان مسحةً من الحسية عالية الخصوصية، تجعل الرواية أكثر إقناعًا، على النحو الذي يقلص تلك الفجوة الكامنة بين الوهم الواقع.

كما في هذا المثال:

«واصل متعب متجاوزًا البسطات، وصولاً إلى أماكن بيع الخضار، لم يبقَ في السوق سوى القليل من صناديق الطماطم والكوسة، لا شيء آخر. انقطعت البسطات في آخر السوق، لكن الروائح ظلت تقود أنفه إلى رائحة المواشي التي لا يجهلها..»[84].

إنَّ مسحة الحسية: التفاصيل والصور والروائح، في ثلاثة أسطر، كانت قادرة على إسباغ سمة الإقناع على الرواية، ناهيكَ عن كونها تحقق ما ذكرهُ إيكو: الإبطاء من خلال الوصف يكون أحيانًا من أجل إضاءة المشاهد المهمة، خاصة إذا عرفنا بأن متعب سيحصلُ، بعد تتبع «رائحة المواشي» على عملٍ بصفته قصَّابًا.

يلعب الفضاء دورًا حيويًّا في تشكيل تفاصيل الحكاية. إن قصة مثل سندريلا يستحيل أن تحدث في دولة خليجية، ولو اضطررنا إلى صناعة نسخة خليجية منها، لأزلنا موقد

الرماد، وبدلاً من الجنية الطيبة ستكون هناك «داية» تمارس الشعوذة، وبدلاً من أن يلتقي الأمير سندريلا ويراقصها في الحفل، سنراها تتسلل إلى قاعة الأفراح في فندق «الشيراتون» وترقص بين مئات الفتيات حتى تلفت انتباه الملكة، أمِّ الأمير. خلاصة القول، إن ما يمكن حدوثه في بيئة بعينها، يصعبُ جدًّا حدوثه في مكانٍ آخر. ولهذا السبب، يعتبر اختيار الفضاء خيارًا استراتيجيًّا شديد الحساسية بالنسبة إلى الكاتب، لأنه أحد تلك «الإكراهات» أو «المُحدِّدات» التي يضعها الكاتب لنفسه من أجل تقنين احتمالات الحكاية، والدفع بها في اتجاهٍ بعينِه.

نحن نعرفُ الآن أن الكتابة في جوهرها فنٌّ للإقصاء. إنها عملية استبعاد مستمرة للاحتمالات، بحيث يتبقى لدينا احتمالٌ واحدٌ فقط لِما يمكن أن يحدث، وهو المكان الذي تنتهي إليه الرواية. والفضاء، بهذا المعنى، أحد أهم العناصر الضرورية لإقصاء واستبقاء احتمالات القصة، وما يمكن أن يحدث فيها.

وبقدر ما يمكن أن تكون الشخصيات في الرواية مركَّبة أو مسطَّحة، متطوِّرة أو ساكنة، يمكننا أن نقول الشيء نفسه عن الفضاء، فالفضاء الروائي عندما يكون شريكًا في الحكاية، يكون فضاءً مركَّبًا وبعدة مستويات. في حكايات أخرى، عندما يكون مجرد خلفية محايدة للحدث، يكون مسطَّحًا، وباهتًا، وغير فاعلٍ في الحكاية.

ولأن الحكايات هي ابنة مكانِها، فإن شكل العلاقات بين الشخصيات سيتغيَّر تمامًا إذا سافرنا بهم من الكويت إلى مصر، أو من مصر إلى مانهاتن. يلعب الفضاء دورًا حاسمًا في تحديد مسار القصِّ، وتشكيل بناء الحكاية، إضافة إلى إسباغ صفة المعقولية والحسية على العالم الروائي.

أحيانًا يلجأ كاتبٌ إلى اختلاق مكانٍ غير موجود، كما فعل جورج أورويل في رواية 1984، ولكنه لشدة عنايته بالتفاصيل، جعل المكان المتخيَّل أكثر حقيقية من المكان الواقعي، وجعلنا نرى في واقعنا تفاصيل ذلك العالم الروائي المتخيَّل. إلى أي حدٍّ صنع أورويل مكانًا قابلاً للتصديق؟ إلى الحد الذي اعتبرت فيه هذه الرواية ضمن أفضل مئة رواية كتبت بالإنجليزية بين 1933 و2005، بحسب مجلة تايم.

عندما نقرأ نسافر، إلى إسطنبول أورهان باموق، وقاهرة نجيب محفوظ، وبغداد فؤاد

التكرلي، وكيوتو كواباتا. ونرى كيف أن الفضاء لا ينفصمُ عن تلك العوالم، ولا عن شخوصها. إنه يشكِّل معهم لُحمة واحدة. ولا يقتصر الأمر على كتابة بغداد أو القاهرة أو شارع بيكر في لندن في زمنٍ بعينه، فالرواية تتطلب كتابة المكان من عينِ الشخصية نفسها، وعليهِ فإن الكويت بالنسبة إلى المنسي بن أبيه مختلفة تمامًا عن كويت عيسى الطاروف. ولا يمكن أن تكون المكان نفسه أبدًا85. بل أكثر من ذلك، إن كويت عيسى الطاروف مختلفة تمامًا عن كويت «كتكوت»86 وكلاهما شخصية مختلقة لنفس الكاتب. ويمكن أن نذهب أبعد في القول بأن كويت «كتكوت» ليست كويت «فوزية» أو كويت «أمي حصة»، وكل واحدٍ من هؤلاء شخصية في الكتاب نفسه87. إن كتابة الفضاء لا تعني تصويره للقارئ فحسب، بل الذهاب أعمق في فضح طبيعة علاقته بالشخصيات، وتأثيره الضاغط على علاقة الشخصيات بعضها ببعض. رواية «التائهون» لأمين معلوف نموذج جيد.

إن كتابة قصة معتقل في تزمامارت، أو بعقوبة، أو أبو غريب، تختلف تمامًا عن قصة سجين في هولندا، أو السويد. أحدهم قرأ لي «كل الأشياء» وقال بأنها رواية في أدب السجون لو قارنّاها بغيرها من الروايات لأصبحت نكتة. ففي مكانٍ بعينه، تتم خوزقة المعتقلين، وكيُّهم بالأسيد، وإطفاء السجائر في جلودهم، وفي مكانٍ آخر، كان جاسم العظيمي88 يسخر من ضابط الأمن لأنه جاهل بالقانون. هذه هي الخصوصية التي يضفيها الفضاء إلى العالم الروائي، ولولاها لكانت كل الروايات متشابهة. إنَّ قصة بعينها تصبح قابلة للتصديق أو مستحيلة الحدوث بحسب فضائها.

ورشة عمل:

1)

اكتب قصة قصيرة، ولتحدث في لندن بين شخصيات خليجية. جرِّب الآن أن تنقل القصة نفسها إلى دولة خليجية. هل بقي شيءٌ كما هو؟

2)

أعد كتابة قصة من قصص الطفولة (بينوكيو مثلاً) في مدينتك. كيف ستتغير؟

3)

عد إلى أحد مشاريعك الروائية أو القصصية. قيِّم طريقتك في كتابة المكان. هل أثثته بما

يكفي من التفاصيل؟ هل يساهم المكان في دفع الحدث وخلق العقدة؟ هل ينعكسُ بشكلٍ مباشر على سير الحكاية وتطوُّر الشخصيات؟

4)

اكتب عن المكان كما لو كان شخصية، تمتلك وعيها الخاص وتشع طاقة محددة في العمل. ليكن سجنًا أو جزيرة أو بيتًا طينيًّا. أنسِن المكان واجعله يتحدث.

قراءات مقترحة:

أ.

غاستون باشلار (جماليات المكان)، ترجمة: غالب هلسا.

ب.

جورج أورويل (1984)، ترجمة: الحارث النبهان. دار التنوير.

ت.

جوزيه ساراماغو (كل الأسماء)، ترجمة صالح علماني، دار المدى.

ث.

أمين معلوف (التائهون)، دار الفارابي.

ج.

سعود السنعوسي (فئران أمي حصة)، الدار العربية للعلوم.

ح.

نجيب محفوظ (زقاق المدق)، دار الشروق.

خ.

محسن الرملي (الفتيت المبعثر)، دار المدى.

وصف المشاعر والأحاسيس

«لقد فقد هذا الحيوان الغريب، الذي حين وقف على قائمتيه الخلفيتين، سعادته الحيوانية إلى الأبد، وأعطى البداية للعذاب الميتافيزيقي النابع من ازدواجيته، ومن جوعه الذي لا يُصدَّق، وتلك الأبدية في جسدٍ بائس وفانٍ».

إرنستو ساباتو

إن الموضوعات الوصفية في الأدب القصصي لا تقتصر على الشخصية والفضاء. يجدُ الكاتب نفسه أحيانًا راغبًا، بل ومضطرًّا، إلى وصف ما هو مجرَّد: شعور، إحساسٌ، أو فِكرة.

ولا تظهر الأفكار والمشاعرُ في الرواية في حالةِ نقاء، كما يرى ساباتو، بل سوية مع أحاسيس الأبطال وأهوائهم. لأن الرواية ليست جنسًا نقيًّا، بقدر ما هو الإنسان غير نقي، حيث أن محاولة تنقية العمل الأدبي من المشاعر والأفكار (بحجة الموضوعية) ستنتج أدبًا كاذبًا، مسطّحًا، وفي أفضل الأحوال، متغاضيًا عن حقيقة الإنسان.

إن المهمة النهائية للرواية، بحسب ساباتو، هي «طرح الرؤيا الكلية للعالم»، وعليهِ فهي تقدم شهادة عن «حالة العالم الخارجي وبُناة العقلانية»، بقدر ما «تعبِّر في ذات الوقت عن العالم الداخلي وأكثر مناطق الوجود ظلمة»89. وعليه، لا تكاد تخلو رواية من تناولٍ للمشاعرِ والأفكار، لأنها من صميم التجربة البشرية، وهي المادة الخام التي ندشن منها تلك العوالم الروائية، ونستلُّ منها تلك الحكايا. «إن الروايات الهامة لا تُكتب بمعونة الرأس فقط»، يقول ساباتو. إنها تكتبُ بالحواسِّ كلها، وبالقلب جميعه. ولأننا بصدد وصف الأفكار والمشاعر، فهذا يعني أننا بصدد وصف ما هو مجرَّد، والمعاني المجردة هي غالبًا،

الأرض الخصبة للاستعارة واللغة المجازية. إنها موضوعاتٌ (تضطرنا) إلى خلق الاستعارات بطبيعتها، لأن «الاستعارة هي السبيل الوحيد المتاح للإنسان كي يعبِّر عن العالم الذاتي» بحسب ساباتو90.

لقد سبق لنا التطرُّق إلى العلاقة بين الكتابة الوصفية والمجاز، والعلاقة بين الكتابة الوصفية وسلَّم التجريد. إن ميدان المشاعر والأحاسيس والأفكار هو المسرح الذي نختبر فيه أدواتٍ مثل هذه. وما يهمُّنا هنا أن نعرف بأن ثمة فرق شاسع بين الكتابة عن الشعور، وكتابةِ الشعور.

الكاتب البارع لا يكتبُ عن الحزن، بل يكتبُ الحزن. إنه يكسرُ قلب قارئهِ ويدميه. الكاتب البارع لا يكتبُ عن الحب، بل يذكِّر قارئه بكل حبٍّ في حياته، ويجعله يعشقُ مرة أخرى. الكاتب البارع لا يكتب عن الوحدة، بل يخنق قارئه بها. من واجب الكاتب أن يمحو تلك المسافة بين الفكرة والشعور. وإضافة إلى تلك المشاعر، يحتاج الكاتب أن يصف الأحاسيس، أي تلك المرتبطة بالجسد: حرقة العينين، ألم المعدة، تشنُّج في العضل..

في الجدول التالي سطور مقتبسة من رواية «عداء الطائرة الورقية»، والمشاعر والأحاسيس التي تحاول ترجمتها.

الحالة	النص
قهر	كنتُ أحبُّ بابا، في أغلبِ الأوقات، إلى درجة العبادة. أما في تلك اللحظة، فقد تمنيتُ لو أفتح أوردتي وأصفِّي دماءه الملعونة من جسدي.
اختناق	لم يكن الهواء على ما يرام، كان غليظًا، مصمتًا تقريبًا. لا يفترض أن يكون الهواء مصمتًا. أريد أن أمدَّ يدي فأحطم الهواء إلى قطع صغيرة، أحشو بها قصبتي الهوائية.
إكبار	كانت العيون تستديرُ إليه مثلما يستدير عبَّادُ الشمس إلى الشمس.
حرقة العينين	كانت عيناي تحرقانني من الأبخرة، كما لو أن شخصًا قلب جفنيَّ وعصر ليمونةً فيهما.
حصار	أطبقت يدان فولاذيتان على قصبتي الهوائية لدى سماع اسم حسن.
ضيق	أشهق داخل فقاعتي الصغيرة الفارغة من الهواء.

يصف خالد حسيني المشاعر والأحاسيس بلغة استعارية، أو تصويرية. إنه لا يخبرك عن الحرقة في العينين بل يحرقُ عينيك. إن كاتبًا أقل براعةً سوف يكتفي بأن يكتب شيئًا من قبيل: «كنتُ أشعر بالقهر»، ولكنَّ حسيني يملأ قلبك بالشعور دون أن يسمِّيه.

نجدُ سطورًا وصفية (استعارية في الأغلب)، بالغة الدهشة، في رواية «ساعي بريد نيرودا» أيضًا. فالراوي يصفُ الشاعر بابلو نيرودا مثل رجلٍ «مقلوبٍ عميقًا نحو الداخل»، وعن قلبِ العاشق نقرأ «لقد كانت قليلة المرات التي كان له فيها قلب بهذا العنف»، وفي المشهد الذي يشعرُ فيه البطل بالخجل نقرأ متوالية من المشاعر التصويرية في ثلاثة أسطر متدفقة:

«أحس أنه مزنوق، مفحَم، مخنوق، مرتبك، ضامر، بدائي، فظ، أحمر، قرمزي، أرجواني، قانٍ، رطب، مكروب، لزج، منتهٍ. وقد وردت هذه المرة كلماتٌ إلى ذهنه، ولكنها كانت: أريد أن أموت».

إنَّ متوالية المشاعر التي انتابت البطل، والكلمات التي خرجت من فمِه، والفجوة بين الاثنين، شيءٌ يشعرُ به القارئ في قلبهِ، وفي جسده كله.

ورشة عمل:

1)
جرِّب أن تصف هذه المشاعر بلغةٍ تخصُّك، ولا تخشَ استخدام الاستعارات. (الغيرة، الندم، التوق، الغبطة، الكره).

2)
جرِّب أيضًا أن تصف مجموعة من الأحاسيس الجسدية بلغة تصويرية واستعارية (حموضة المعدة. الصداع. نزيف الأنف. جفاف العين. ألم الرقبة).

3)
جرِّب الآن أن تصف فكرة. تذكَّر الاقتباس الخالد لغسان كنفاني: «الوطن هو ألا يحدث ذلك كلُّه». جرِّب الآن أن تجد تعريفًا يخصك لفكرة مجردة. لا تستعجل. إذا لم تكن قد

فكرت في الأمر وتأملته مرارًا، وتوصلت إلى قناعاتٍ ناضجة بشأنه، فلا داعي للتمرين. ليست اللغة هي الهدف في ذاتها، بل تطويع اللغة لكي تعبِّر عن طريقتك في التفكير.

كيف تصفُ بشكلٍ رديء؟

> إذا كنت تكتب بشكلٍ رديء فسيصبحُ لك جمهور. وإذا كنت تكتبُ بشكلٍ جيِّد فسيصبحُ لك قرَّاء.
>
> وليم غاس

على مدى الصفحات السابقة، قرأنا العديد من النماذج الوصفية المدهشة على تنوُّع موضوعاتها. بقي، لكي نُحكِم رؤيتنا على موضوع بحثنا تمامًا، أن نضع بعض العلامات لِما يمكن أن تكون عليهِ الكتابة الرديئة. ولأننا نعرفُ بأنَّ الكتابة الإبداعية لا تُقيَّم بمنطق الصواب والخطأ، بل بمنطق السبب والنتيجة، وأنَّ على الفنان أن يعرف القاعدة بشكلٍ جيد، لكي يكسرها بشكلٍ ممتاز[91]، ولأنَّ الذائقة ليست شيئًا نقوم بتقنينه وقولبته ومأسسته، فكل ما سيرد في هذا الباب هو «احتمال» لما يمكنُ أن يكون كتابة رديئة، وليس قانونًا قاطعًا لما تقتضيه الرداءة.

أولاً: استخدام المترادفاتِ في الوصف

مثل أن يقول أحدهم: «كان يومًا جميلاً وحسنًا»، أو «كان اختبارًا صعبًا وعسيرًا». إن اللغة العربية ليست لغة مترادفات بحيثُ يمكن استبدال الكلمة بالأخرى، بقدر ما تمنحك تدرُّجات لونية لحالةٍ بعينها. فالشيء يمكن أن يكون جميلاً، أو حسنًا، بقدر ما يمكن أن يكون عظيمًا، أو هائلاً. أيًّا كانت المنطقة الوصفية التي تتحرك فيها اللغة، إن استخدام لفظتين متقاربتين في المعنى بعضهما بجانب البعض يوحي أحيانًا بالعجز عن التعبير، لأن الكاتب «البارع» يعرفُ بالضبط ما الذي يريد قوله. إنه يعرف إذا ما كان الشيء «جميلاً»

أو «حسنًا». إنه يعرفُ الدرجة اللونية للمعنى الذي يبحث عنه بالضبط. إنه يعرف اللحظة التي يكتملُ فيها المعنى، ويضع نقطة بليغة في نهايتها لكي يعلن حالة الاكتمال.

تقول إيزابيل الليندي:

«الأمر جديرٌ بأن تعمل كي تجد الكلمة الدقيقة التي ستخلق شعورًا أو تصف حالة. استخدم القاموس، استخدم مخيِّلتك، حكَّ رأسك حتى تخرج إليك، ولكن عليك أن تجد الكلمة الصحيحة[92].

هذا نموذج لحالة التكرار الوصفي:

«أرى ألوان العذاب والجحيم بين أهلي وأحبابي ضائعة شريدة.. ما إن أعتاد على سرير وأتواءم مع اللحاف وتشرب الوسادة دموعي وتردد الجدران دعائي وبكائي وزفراتي الحيرى كل ليلة.. حتى تتبلد الأجواء بالسُّحُب وتأذن السماء بالمطر..».

هذه فقرة مستلة من روايةٍ ما، وقد قمت بتحويرها بقدرِ الإمكان لكي تتحرر من مصدرها ويكون بإمكاننا تمحُّصها بحرية. إن القارئ لهذه الفقرة يتساءل ما الذي يعنيه الكاتب بالضبط: الأهل أم الخلان. العذاب أم الجحيم. الضياع أم الشرود. إن ما كتِب وصفيًّا في سطرين ونصف كان يمكن اختزاله في سطرٍ، أو نصف سطر. ناهيك عن الإشكالية الأخرى التي نراها في (الكتابة عن الحزن) عوضًا عن (كتابة الحزن). إنك تقرأ هذه الأسطر دون أن تشعر بالتعاطف، والأسوأ حقيقة هو أنك تشعر بالملل.

ينبغي على الكاتب أن يفرض سلطته على النص، أن يُشعر القارئ بأنه يعرف بالضبط ما الذي يريد قوله. أن يختار الصفة الأدق، الأكثر تعبيرًا عن الحقيقة، ويستغني عن البقية لدواعي التكثيف.

وإذا كانت هذه هي القاعدة الفنية عمومًا، فإن نموذجًا سابقًا اقتبسناه من رواية «ساعي بريد نيرودا» يعتبر استثناءً، لكاتبٍ بارع، يكسر القاعدة بشكلٍ ممتاز:

«أحس أنه مزنوق، مُفحَم، مخنوق، مرتبك، ضامر، بدائي، فظ، أحمر، قرمزي، أرجواني، قانٍ، رطب، مكروب، لزج، منتهٍ. وقد وردت هذه المرة كلماتٌ إلى ذهنه، ولكنها كانت: أريد أن أموت».

فالتدرج اللوني هنا يعبِّر عن حالة تصاعُد في الحالة الشعورية، وهو أشبه بصعود السلَّم الموسيقي، وليس عجزًا عن التعبير عن المعنى.

ثانيًا: الترهُّل الوصفي

استرجع الفقرة أعلاه، عن ألوان العذاب والجحيم بين الأهل والخلان والضياع والشرود وكل هذه المترادفات التقريبية. تخيَّلها الآن تمتد لصفحات، وصفحات، وتملأ كتبًا بكاملِها. لقد قرأتُ كتبًا كثيرة من هذا النوع وهي ليست بالحالة النادرة أو الاستثنائية لسوء الحظ، ومع كل ما نعانيهِ في سوق صناعة الكتاب العربي من غيابٍ للتحرير ولجانٍ لتقييم النصوص في دور النشر، أصبحت هذه الفقرات (التي تتحول بسهولة إلى كتب) تجد طريقها إلى عالم النَّشر، والأسوأ أن ذلك يحدث غالبًا بحجة دعم الكتَّاب المحليين، أو الكتَّاب الشباب.

على أية حال، إن مصطلح الترهل الوصفي يفسِّر نفسه ذاتيًّا، إنه يعني ببساطة خنق الفكرة تحت طبقات، وطبقات، من البلاغة الوصفية.

إن وجود الترهل الوصفي يشير إلى عجزٍ حقيقي في مقدرة الكاتب على «الاستبعاد والانتخاب»، خاصة إذا ما تمتَّع هذا الكاتب بلغةٍ جزيلة (وهو ما لا ينطبق على النموذج السابق بالمناسبة). يحدث أحيانًا أن تتدفق اللغة كما لو كانت تأتينا من مكانٍ سحري. يجدُ الكاتب في كل سطرٍ كتبه جاذبية خاصَّة، فيصابُ بما يشبه «التعلُّق العاطفي» بكلماته، إنه ببساطة غير قادر على التخلص من أي كلمة. الكتَّاب الذين يتورطون في حبِّ لغتهم يغرقون فيها غالبًا، وكلنا معرَّضون لذلك ونحتاج أن نبقى محصَّنين ضد عشق نصوصنا الخاصة. قد يكون ذلك سطرًا جميلاً فعلاً، ولكنه سطرٌ عقيم، غير قادرٍ على إضافة أي شيءٍ إلى العمل الروائي، فهو لا يدفع بحدث، ولا يكشف عن شخصية، ولا يؤثث عالمَ الرواية. إنه ببساطة سطرٌ جميلٌ لذاته، وبذاته، وعليهِ فهو مجَّاني، وليس سطرًا فاعلاً في النص. إنه ليس جزءًا أصيلاً من نسيج الرواية، وإذا حاول أحد أن يستلَّ هذا الخيط من العمل.. لن نلاحظ أي فرق.

«إذا كان بإمكانك الاستغناء عن كلمة، فاستغنِ عنها دائمًا». هذه إحدى نصائح جورج أورويل للكتَّاب. من المفيد أيضًا أن نتذكر مسطرة كيرت فونيغت التي ذكرناها سابقًا عن

فاعلية الجملة المكتوبة داخل الرواية (دفع الحدث/كشف الشخصية). إنها مسطرة شديدة الصرامة ويمكنها أن تكون تمرينًا ممتازًا ضد التورط العاطفي مع نصوصنا المكتوبة. إذ ما الذي يمكن أن نعدَّه فائضًا عن الرواية، ما هو الأساسي، وما هو الكمالي أيضًا؟ يصعب في أحيانٍ كثيرة التوصل إلى حكمٍ نهائي بهذا الشأن، ولكن السؤال بذاته (هل يمكنني أن أستغني عن هذه الكلمة؟)، يمكن أن يُحدث فرقًا هائلاً في نصِّك على مستوى التكثيف.

وأخيرًا، يخلط كثير من القرَّاء (والكتَّاب أيضًا) بين الترهل الوصفي والتكرار، والحقيقة أن هناك فرقًا شاسعًا بين الاثنين. الترهُّل الوصفي، أو اللغة الفائضة عن الحاجة، هي اللغة التي لا تضيفُ شيئًا إلى النَّص ويمكن أن نسمَها بالمجانية. التكرار، على الجانب الآخر، هو أداة بلاغية، لإحداث تأثير موسيقي (إن جاز التعبير)، أو صدًى معيَّن لفكرة. التكرار متعمَّد، وليس جملاً فائضة تسللت إلى النص في غفلةٍ من كاتبه. يرى روي بيتر كلارك بأن «التكرار المتعمد يربط الأجزاء بعضها بالبعض»[93]. يقول:

«التكرار فعَّال في الكتابة، لكن فقط إن تعمَّدته، فتكرار الكلمات المفتاحية، العبارات، وعناصر القصة، سيخلق إيقاعًا ووتيرة وبنية وطولاً موجيًّا يعزز الموضوع الرئيس للعمل. يعمل مثل هذا التكرار في الموسيقا وفي الأدب وفي الدعاية وفي الفكاهة وفي الخطابات وفي البلاغة السياسية وفي التعليم وفي الوعظ الديني وفي التوجيه الأبوي»[94].

وبحسب كلارك، فإن التكرار في أيادي فناني الكتابة والشعراء له قوة في رفع مستوى الخطاب، وتفوُّقه إلى مستوى الأساطير والكتاب المقدَّس.

وحدها العين غير المدرَّبة تخلط بين اللغة الفائضة والتكرار. من السهل أن نتَّهم الثاني بأنه فائض عن النَّص، ولكن الحقيقة أن إزالته في أحايين كثيرة تقتل كل ما في اللغة من بلاغة. لنتذكر تعريف الديموقراطية (حكم الشعب، بالشعب، للشعب). لنتصرف الآن برعونة ونزيل التكرار باعتباره ترهلاً. (حكم الشعب، به وله). لقد قُتلت للتو جملة جميلة جدًّا وسهلة التذكر.

ثالثًا: الصور النمطية

في الفصل الخاص بالوصف والمجاز تناولنا هذا الموضوع بالتفصيل. الاستعارات الميتة والصور النمطية (الكليشيهات) التي تتعدى تنميط اللغة إلى تنميط الرؤية. إنها شيءٌ

يختزل العالم في قوالب في حين أن وظيفة الأدب، تحديدًا، هي كسر تلك القوالب.

إن الصور النمطية تقتلُ اللغة، بقدر ما تقتل القدرة على النظر إلى الأمور بعينٍ جديدة. لهذه الكليشيهات نتائج وخيمة على الكتابة الإبداعية، فإذا كنت تقبل استخدام تعبيراتٍ مستهلكة، فسيكون من السهل عليك استعارة أفكار مستهلكة أيضًا. هذا يعني، عوضًا عن اللغة التي أعيد تدويرها ملايين المرات، سنقرأ عن زوجة الأب الشريرة، والطفل البريء، والسياسي الفاسد، والتاجر الانتهازي، والمتدين المنافق. سوف نقرأ عن نماذج نعرفها مسبقًا، وعوضًا عن اكتشاف أطوارٍ إنسانية جديدة في قوس قزح التجربة البشرية، سنراوحُ مكاننا إلى الأبد.

إنني لا أنفي حقيقية هذه النماذج. والمشكلة ليست إن كانت حقيقية أم لا، بقدر ما تكمن المشكلة في كونها مسطَّحة، واختزالية، وتصنع شخصياتٍ ورقية، أشبه بالكاريكاتير.

رابعًا: إطلاق الأحكام

إن منطق المحاكمة يتعارضُ، غالبًا، مع صميم وظيفة الأدب. فهو على مستوى الفكرة لا يضعنا في حالة جدلية، حوارية، أفقية مع النص. بل يجعلنا في مكانٍ ما (فوق النص)، ننظر إليه من علياء مسطرتنا الأخلاقية والجمالية، ونحاكِمه.

ولكنَّ الإشكالية في عملية «إطلاق الأحكام» ليست في صُلبها الفلسفي والأخلاقي، بل في ضعفها الفنِّي. المشكلة في محاكمة شخصٍ ما (أو في حالتنا هذه على شخصيةٍ ما)، ليس في كونها ممارسة فوقية بالضرورة، بل في كونِها في كثيرٍ من الأحيان تخالف القاعدة الفنِّية التي تقول: «أرِني، ولا تخبرني»[95].

إذا وضعنا تحفظاتنا الأخرى جانبًا، يسرق الكاتب من القارئ حقَّه الكامل في المتعة، متعة الاستنباط والربط وصنع العلاقات، عندما يلقِمه المعنى جاهزًا. عندما يخبره، بسهولةٍ لا تُغتفر، أنه على وشك لقاء شخصية شريرة جدًّا. وعوضًا عن أن يجعل القارئ يلعب لعبة مع النص، ويتتبع خيط الأدلة ليصل إلى حكمٍ يخصُّه بشأن الشخصية، نجده يشعر بالغبن لأن الكاتب سرق منه حقه في الاكتشاف.

لا يريد القارئ أن تخبره عن فضول ذات القبعة الحمراء، بل أن يمضي معها إلى الغابة. لا يريد أيضًا أن تخبره عن رقة وجمال سندريلا، بل أن يرى قدمها الصغيرة تنزلق

من الحذاء الزجاجي. وبالمثل، من السهل أن نقول بأن حورية البحر الصغيرة عشقت الأمير، ولكن حقيقة أنها رفضت أن تقتله، وآثرت التحوُّل إلى زبد بحر هو أكبر شاهدٍ على الحُب.

الإشكالية الأخرى في قضية «إطلاق الأحكام» فيما يتعلق بالشخصيات تحديدًا، هو أنَّ الشخصية تُدمَغ بصفتها تلك إلى الأبد. إنها لا تعود ديناميكية ولا نامية ومتحوِّلة. ناهيك عن كونِها تُختزل في تلك الصفة حتى يتمَّ تسطيحها. لذا، التزام جادة الوصف، بانتقاء التفاصيل الضرورية واستبعاد ما هو فائض، هو الأسلوب الأمثل لكي نكتشف الشخصية ونسمح لها بالنمو دون أن تتورط في قالبٍ ما، مهما بدا مغريًا.

ورشة عمل:

1)

ابحث عن نصٍّ قديم لك واقرأه بعينٍ جديدة. ابحث عن الكلمات الفائضة وقم بشطبها من النّص. كيف يبدو لك بعد تكثيفه؟ حاول أيضًا أن تستثمر في التكرار بقدرِ الإمكان. تخلَّص من الفائض وثبِّت التكرار. عاود المحاولة حتى تصبح الكتابة، بهذا الشكل الموسيقي، عملية طبيعية بالنسبة إليك.

2)

جِد نصًّا قديمًا لك، فصلاً من رواية أو قصة قصيرة. اختبر كل جملة في النص بمعيار كيرت فونيغت (الجملة يجب أن تدفع الحدث أو تكشف الشخصية). أضِف أيضًا وظيفة الجملة في تأثيث العالم الروائي (حسيًّا وعاطفيًّا). تخلَّص من كل جملة لا تنطبق عليها الشروط أعلاه. ابدأ بصرامة ويمكنك أن ترخي قبضتك على اللغة عندما تمتلك تمامًا قدرتك على التكثيف.

3)

جِد نصًّا تحبه بشكلٍ خاص. اقرأه بعينٍ جديدة بقدر الإمكان. هل تحب هذا النص لجماله، أم لأسباب ذاتية تخصُّك وحدك؟ الخيار الثاني خطرٌ حقيقي على مسيرتك ككاتب، إذا لم يتحقق الشرط الأول. سيكون من اللطيف أن تعدِّل في النص لمجرد أن تكسر تعلقك العاطفي فيه.

4)

اقرأ نصًّا قديمًا لك بنيَّة فحص الشخصيات. هل تبدو لك مسطَّحة؟ نمطية؟ هل تكرِّس قوالب جاهزة للنظر إلى العالم والإنسان؟ ابحث عن سبلٍ لتعقيدها. أضف إليها نقاط الضعف، التناقضات، تجارب مركَّبة. تذكَّر نصيحة إليزابيث بوين: الشخصيات لا تُخلق، بل يُعثر عليها.

5)

ابحث في تاريخك القرائي، أو في الأفلام والمسرحيات التي حضرتها، عن شخصية نمطية. ما الذي يمكنك فعله لتعقيدها وجعلها أكثر ثقلاً على الصفحة؟

قراءات/أفلام مقترحة:

أ.

روي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين، الأداة 32.

ب.

نانسي كريس (تقنيات كتابة الرواية، تقنيات وتمارين لاكتشاف شخصيات ديناميكية ووجهات نظر). الدار العربية للعلوم.

ت.

باتريك زوسكند (العطر). ترجمة د. نبيل الحفار. شكِّل حلقة نقاشية حول شخصية «غرنوي». هل تبدو لك مسطحة أم مركبة؟ ثابتة أم متحوِّلة؟

ث.

نيكوس كازنتزاكيس (زوربا)، ترجمة أسامة إسبر (دار مسكلياني). شكِّل حلقة نقاشية حول شخصية «زوربا». هل تبدو لك مسطحة أم مركبة؟ ثابتة أم متحولة؟

ج.

شاهد فيلم Hannibal (بطولة أنتوني هوبكنز وجوليان مور). في مشهد المطبخ ساعة وصول دورية الشرطة. لماذا لم يقم دكتور هانيبال ليكتر بقطع يدِ «كلير»؟ حاور أصدقاءك واكتشفوا الاحتمالات. هذا نموذج ممتاز للشخصية المركبة التي لا يمكنك اختزالها في صورة نمطية للشر.

ح.

شاهد فيلم «ذهبَ مع الريح» وحاول استخلاص 20 صفحة للبطلة «سكارليت أوهارا» مستنبطة من أقوالها وأفعالها فقط.

الفصل الرابع

الحكاية

ما لم يقلهُ الكتاب

على هامش الحقيقة والكتابة..

في بداية 2013 أخبرتني صديقة، درست في الولايات المتحدة، بأن هناك «مركزًا لتعليم الكتابة» في الجامعة التي تخرَّجت فيها. كانت ردَّة فعلي الأولى: ولكن، لا يمكننا تعليم الكتابة! صديقتي ردَّت ببساطة: بلى، يمكن ذلك.

كنتُ حتى ذلك الحين قد كتبتُ ونشرت خمس روايات ومجموعة قصصية واحدة، دون أن يعلِّمني أحدٌ أي شيءٍ. لقد كنت «كاتبًا ساذجًا» بتعريف باموق، وكنتُ أكتب «بشكلٍ فطري»، دون أدنى فكرة عما أفعله. في تلك الليلة قررتُ أن أجيب بنفسي على هذا السؤال. رحتُ أجوب الإنترنت طوال الوقت، لأجد ما كان مفقودًا، أو مُغيَّبًا تقريبًا، في ثقافتنا العربية: ورش عمل، معسكرات ومعتكفات للكتَّاب، محترفات نقدية وسردية، منح وبرامج ماجستير وبكاليريوس في الكتابةِ الإبداعية، ووجدتُ أيضًا، بسرور بالغ، مئات العناوين عن الصنعة وأدواتها. كتَّاب كنتُ أظنهم «عباقرة وموهوبين فحسب» شاركوا وأشرفوا على ورش عمل لإنتاج القصة وكتابة السيناريو: إيزابيل الليندي، ماركيز، وآخرون.

يمكن القولُ بأن الأمر قد سبَّب لي «صدمة ثقافية»، فأنا سليلة الثقافة العربية، التي تتبنى أفكارًا ميتافيزيقية أو غيبية عن الكتابة. نحن نلجأ، بأريحية مطلقة، إلى تفسيراتٍ ماورائية لكل ما نكتب: الوحي، الإلهام، وادي عبقر، شيطان الشعر. إن لدينا إرثًا ثقيلاً في هذا المضمار، ولهذا السبب، تبدو فكرة التدريب الإبداعي، مثل ضربٍ من الهرطقة. ولآخرين، تبدو شيئًا من قبيل التكسُّب والاستغلال، ويشعر البعض إزاءها كما لو كنَّا نبيع

السمك في البحر، والطير في السماء.

لهذا السبب أيضًا، يكتبُ الكثير من الكتَّاب العرب عن الكتابة كما لو كانت حبيبة. إنهم يتغنون بلحظة السحر ونشوة الوصول، وهو الأمر الجميل في ذاتِه، ولكنهم يرتبكون تقريبًا إذا سألتهم «كيف».

لقد أخافتني الفكرة، هل يمكنُ تعليم الكتابة؟ وقررتُ في ذلك الحين، أن أجرِّب الأمر بنفسي. اخترتُ موضوع الكتابة الوصفية، وبحثتُ في الأمر، حتى توصلت إلى مجموعة من الأدوات، ثم أعلنتُ عن ورشة العمل الأولى التي حملت عنوان هذا الكتاب: الحقيقة والكتابة.

اتبعتُ منهجًا بسيطًا، لا زلتُ أجدهُ فعَّالاً في كل ورشة عمل أقدِّمها. قررتُ أن أعود إلى نصوصٍ أحبها، وأكتشف سرَّ جمالها. لا يحبُّ معظمنا هذه اللعبة، وقد شعرت البشرية بخيبة أملٍ عارمة عندما اكتشفت بأن القمر المضيء في السماء والذي يوقظ الذئاب في دمائنا، هو مجرد كتلة حجارة. وأن قوس قزح هو ضوءٌ أبيضٌ متشظٍّ إلى سبعة ألوان. إن كل كشفٍ يتضمن بالضرورة عملية تدنيس، ولا أحد يحبُّ أولئك الذين يحاولون مَنطَقَة السِّحر، أو تفسيره. كلنا نفضل أن ننظر إلى السَّحرة وهم يستلون الأرانب من القبعات حتى يسعنا أن نصفِّق. كلنا تقريبًا، إلا الساحر الحقيقي، وحده سيرغب بتعلُّم الخدعة.

منذ ذلك الحين، وهذا بالضبط ما أفعله. أشعر بالدهشة أمام رواية، فقرة، أو حتى سطر واحدٍ. ثم أغمض عيني وأستلُّ نفسًا عميقًا وأتجاسر لكي أدخل إلى منطقة النص المحرمة لأعرف كيف حدث ما حدث. تحت طبقة اللغة البراقة سنجد العتلات والفرامل والتروس. إن أمبرتو إيكو على حقٍّ، النَّص هو آلة. واكتشافُ ذلك، بالنسبة إليَّ، لم يجعل النصوص التي أحبها أقل سحرًا، بل أكثر.

عدتُ إلى تلك الفقرات التي كنت أضع خطوطًا أسفلها أثناء القراءة. تأملتها طويلاً، وببطءٍ شديد، أصبحت قادرة على أن أستلَّ الأداة من النموذج. لطالما اتبعت هذا المنهج، حيث النص سابق على الأداة، وليست الأداة موجودة قبل النص. من شأن ذلك أن يجعلنا نكتشف أدواتٍ أكثر، بكل تأكيد، والأهم أنه يبقينا في المنطقة الرمادية التي يحتاجها التدريب الإبداعي، حيث الأدوات هي احتمالات، وليست قوانين، ويمكن لأداةٍ أن تنقض

الأخرى، وأن علينا أن نتعلم القاعدة حتى ننجح في كسرها، وهو المكان الذي يبدأ منهُ الفن.

بعد عدة أشهر من ذلك الحوار مع صديقتي، قدمت ورشة عملي الأولى لكي أكتشف، بنفسي، إذا ما كانت الورش ضربًا من بيع السمك في البحر، أم أنها تنجحُ فعلاً. في نهاية الورشة، قررتُ أن أتفرغ تمامًا لما أحب: كتابة الروايات، تعلُّم كتابة الروايات، وتقديم ورش عمل عن كتابة الروايات! لقد اتضح لي، وعلى مستوًى شخصي في الدرجة الأولى، أن ورشة عملٍ ناجحة بإمكانها اختصار سنواتٍ وسنواتٍ من التطوُّر البطيء، الذي يحدث بتراكم القراءات في اللاوعي.

لا يمكن لورشة عمل أن تصنع كاتبًا. هذا أول شيءٍ أقوله مع كل ورشة. نحن لا نصنع الكتَّاب من العدم. إنني أؤمن بما سمَّاه يوسا «الميل الفطري إلى الأدب» والذي يسمِّيه البعض الآخر «الموهبة». ولكنني أعرفُ بأن التعويل على الموهبة وحدها يمكن أن يكون خطرًا على الكاتب، لأنه قد يمضي حياته في الكتابة بأدواتٍ بعينها، لكونه بارعًا فيها، ويفوِّت على نفسه مساحاتٍ من التجريب واللعب والمتعة، لأنها غير آمنة. لقد التقيتُ في حياتي الكثير من الكتَّاب الذين قرروا، مثلاً، أنهم لن يستخدموا «صوت الراوي العليم» أبدًا، بغض النظر عن حاجة النص. إنهم غير مرتاحين مع هذه الأداة، فهي كبيرة على مقاسهم.

إن ورشة عملٍ ناجحة لا بدَّ وأن تستوجب عددًا من الشروط: أولاً، وجود وفرة من النماذج القرائية التي تُستخلص منها الأداة بما لا يصنع، فقط، كاتبًا أكثر حساسية، بل وقارئًا حساسًا أيضًا. ثانيًا، أن ندرك منذ البدء بأنها أدوات، وليست قوانين. ثالثًا، ألا نجادل في المسائل الذوقية. رابعًا، أن يعي المشترك بأن الورشة لا تعني امتلاكه للأدوات، بل تسعى إلى رفع قابليته لامتلاكها. امتلاك أداةٍ ما يتحقق، بعد الورشة، بالتمرين، وهذا يعني ساعات وساعات من القراءة والكتابة. رابعًا، من الخطأ أن نعمِّم موقفًا بعينه، لمجرد أنني أحب مذهب ستيفن كينغ للحبكة، فهذا لا يعني إقصاء مذهب نجيب محفوظ. ولمجرد أنني أميل إلى الراوي الذاتي، لا يمكنني أن أنفي الراوي العليم. إن ما تفعله ورش العمل هو التعريف بهذه الأدوات، وتوفرها للمشترك بصفتها خياراتٍ لا نهائية، تمامًا كما يملك الفنان التشكيلي كل الحق في استخدام فرشاة غليظة مصنوعة من ذيل الحصان، أو فرشاةً رفيعة بخيطين، أو من يدري، ربما كسرة فحم. إن ما تحققه الورش هو أنها تجعل الأدوات

اللغوية، المجردة، مرئية أمام الكاتب. إنها تضاعف حساسية الكاتب في مرحلة (ما قبل الكتابة)، ومرحلة (ما بعد الكتابة)، مع التشديد البالغ على أهمية عدم المساس بالكاتب الساذج، الفطري، الذي يحافظ على حرارة النَّص.

مرَّت خمس سنواتٍ على ذلك اليوم. خمس سنواتٍ وأنا أقدِّم ورش العمل في الكتابة الروائية. حتى جاءت ولادة تكوين، من حساب إنستغرام إلى مكتبة، ودار نشر، ومحترف لاحتضان ورش العمل والكتَّاب الراغبين في تجويد وفهم أسرار الصنعة. ولكن كل شيءٍ بدأ من هنا، من الكتابة الوصفية!

في البداية، كنتُ أظنني سأتحدث عن الوصف فحسب. وعلى مدى خمس سنوات، ومع كل رواية أكتبها، وأقرؤها، وكل ورشة عمل أقدمها، صرتُ أعرف بأن الحديث عن الجزئي لا يمكن أن يتم بمعزلٍ عن الكلي، وأن الحديث عن الوصف لا يمكن أن يحدث بمعزلٍ عن كتابة الرواية بأسرها، منذ السطر الأول، وحتى السطر الأخير.

كم هي ساحرة هذه الآلة التي يسمونها النص الأدبي، أليس كذلك؟

بثينة العيسى

امتنان

خالص الشكر والامتنان للكتّاب الزملاء الذين ساعدوني في تحرير ومراجعة هذا الكتاب، الذين أكرموني بنصائح قيمة، واقترحوا عليَّ إضافات ومعالجاتٍ لم تخطر ببالي، وناقشوا معي النماذج والأفكار، وصححوا ما ورد فيها من أخطاء.

الأصدقاء: مصطفى الحسن، حجي جابر، حمور زيادة، وسعود السنعوسي.

شكرًا لهم!

قائمة المراجع

l
.Alice Laplante (the making of a STORY) Norton Publishing House

l
.Harry Bingham (How to Write), Bloomsbury

l
.Elizabeth George (Write Away), Harper

l
.Anne Lamott (Bird by Bird), Anchors Books

l
.Stephen King (On Writing), Scribner Publishing House

l
.Jon Winokur (Advice to Writers), Vintage Publishing House

•

روي بيتر كلارك (أدوات الكتابة، 49 استراتيجية ضرورية لكل كاتب)، مجموعة من المترجمين، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين.

•

أمبرتو إيكو (آليات الكتابة السردية)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار.

•

أمبرتو إيكو (6 نزهات في غابة السرد)، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي.

•

ماريو بارغاس يوسا (رسائل إلى روائي شاب)، ترجمة: صالح علماني، دار المدى.

•

أرنستو ساباتو (الكاتب وكوابيسه)، ترجمة: عدنان المبارك، دار أزمنة.

•

غابرييل غارسيا ماركيز (رائحة الجوافة)، ترجمة: فكري بكر محمود، دار أزمنة.

•

أورهان باموق (الروائي الساذج والحساس)، ترجمة: ميادة خليل، منشورات الجمل.

•

ميريديث ماران (لماذا نكتب؟ عشرون من الكتَّاب الناجحين يجيبون على أسئلة الكتابة)، مجموعة من المترجمين، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين.

•

توفيق الحكيم، (التعادلية في الإسلام)، دار الشروق.

•

بثينة العيسى (بين صوتين، تقنيات كتابة الحوار الروائي)، الدار العربية للعلوم.

قائمة الروايات

- غابرييل غارسيا ماركيز (مئة عام من العزلة)، دار التنوير.
- غابرييل غارسيا ماركيز (قصة موت معلن)، دار المدى.
- إيزابيل الليندي (ابنة الحظ)، دار المدى.
- إيزابيل الليندي (حصيلة الأيام)، دار المدى.
- جيوكندا بيلي (اللامتناهي في راحة اليد)، دار المدى.
- يون كالمان ستيفنسن (جنة وجحيم)، دار المنى.
- جورج أورويل (1984) دار التنوير.
- جورج أورويل (متشردًا بين باريس ولندن)، دار المدى.

- خالد حسيني (عداء الطائرة الورقية)، دار حمد.

- بير بيترسون (لنخرج ونسرق الخيول)، دار المنى.

- ماري هيرمانسون (شاطئ المحار)، دار المنى.

- مايا لونده (حين اختفى النحل)، دار المنى.

- أروندهاتي روي (إله الأشياء الصغيرة)، دار الجندي.

- بول أوستر (رحلات في حجرة الكتابة)، منشورات المتوسط.

- أنطونيو سكارميتا (ساعي بريد نيرودا)، دار مسكلياني.

- ياسوناري كواباتا (ضجيج الجبل)، دار التنوير.

- عزيز محمد (الحالة الحرجة للمدعو ك.)، دار التنوير.

- إلياس خوري (باب الشمس)، دار الآداب.

- بدر السماري (ارتياب)، دار أثر.

-

بشرى خلفان (غبار) مجموعة قصصية، دار أزمنة.

Notes

[1⟵]

ستو ساباتو (الكاتب وكوابيسه)، دار أزمنة.

[2⟵]

فيق الحكيم (التعادلية في الإسلام)، دار الشروق.

[3⟵]

يو بارغاس يوسا، مقالة: كيف نقرأ الأدب، من كتاب «داخل المكتبة، خارج العالم»، ترجمة: راضي النماصي.

[4⟵]

ستو ساباتو (الكاتب وكوابيسه)، دار أزمنة.

[5⟵]

رد مرارًا في هذا الكتاب مصطلح «الأدب القصصي»، وهو ترجمة لكلمة Fiction الإنجليزية، وتشمل القصة والرواية معًا.

[6⟵]

يهان باموق (الروائي الساذج والحساس)، صفحة 18 و19. منشورات الجمل، ترجمة: ميادة خليل.

[7⟵]

.Stephen King-On writing, a memoir of the Craft, p. 1

[8⟵]

ديث ماران (لماذا نكتب)، الدار العربية للعلوم، ومنشورات تكوين. ط-

[9⟵]

زيه ساراماغو، حوار في صحيفة (باريس ريفيو).

[10←]

رييل غارسيا ماركيز (قصة موت معلن)، ترجمة: صالح علماني، دار المدى.

[11←]

رج أورويل (1984)، ترجمة: الحارث النبهان، دار التنوير.

[12←]

رتو إيكو (6 نزهات في غابة السرد)، المركز الثقافي العربي، صفحة 87.

[13←]

قع تكوين للكتابة الإبداعية Takweeen.com، مقالة إ. إم. فورستر: الحكاية هي الوجه الأساسي للرواية، ترجمة: أسماء النهدي.

[14←]

قع تكوين للكتابة الإبداعية Takweeen.com، مقالة إ. إم. فورستر: الحكاية هي الوجه الأساسي للرواية، ترجمة: أسماء النهدي.

[15←]

يو بارغاس يوسا (اعترافات روائي ناشئ)، ترجمة: صالح علماني، دار المدى.

[16←]

رتو إيكو (6 نزهات في غابة السرد)، المركز الثقافي العربي، ترجمة: سعيد بنكراد، صفحة 88.

[17←]

لد حسيني (عداء الطائرة الورقية)، دار حمد، ترجمة: إيهاب عبد الحميد.

[18←]

رييل غارسيا ماركيز (مئة عام من العزلة)، ترجمة: صالح علماني، دار التنوير.

[19←]

رتو إيكو (6 نزهات في غابة السرد)، المركز الثقافي العربي، ترجمة: سعيد بنكراد، صفحة 89.

[20⟵]

قع تكوين takweeen.com مقالة: نصائح جورج أورويل في الكتابة، ترجمة: أحمد العبد الجليل.

[21⟵]

بيترسون (لنخرج ونسرق الخيول)، من إصدار دار المنى.

[22⟵]

وناري كواباتا (ضجيج الجبل)، دار التنوير، ترجمة: صبحي حديدي.

[23⟵]

اس خوري (باب الشمس)، دار الآداب.

[24⟵]

Stephen King-On writing, a memoir of the Craft, p. 1

[25⟵]

ي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الدار العربية للعلوم، تكوين للكتابة الإبداعية.

[26⟵]

إبيل الليندي (أفروديت، حكايات ووصفات وأفروديتات أخرى)، ترجمة: رفعت عطفة، صادر عن دار ورد، سوريا.

[27⟵]

.Stephen King-On writing, p. 1

[28⟵]

ي هيرمانسون (شاطئ المحار)، دار المنى.

[29⟵]

ا لونده (حين اختفى النحل)، دار المنى.

[30⟵]

نهاتي روي (إله الأشياء الصغيرة).

[31←]

ا هادلارب (ملاك النسيان)، دار المنى.

[32←]

وكندا بيللي (اللامتناهي في راحة اليد)، دار المدى.

[33←]

.Alice LaPlante, The making of a sto

[34←]

Natalie Goldberg, Writing down to the bone. Shambhala Libra
.Publishing House. Boston & London, 2010

[35←]

هان باموق (الروائي الساذج والحساس)، منشورات الجمل، صفحة 45.

[36←]

.Richard Hugo, The Triggering Tov

[37←]

ي بيتر كلارك، أدوات الكتابة (الدار العربية للعلوم - منشورات تكوين)، صفحة 89، 90.

[38←]

صدر السابق.

[39←]

لد حسيني (عداء الطائرة الورقية)، دار حمد للنشر.

[40←]

ـرييل غارسيا ماركيز (رائحة الجوافة) مجموعة حوارات، صادر عن دار أزمنة، عمّان.

[41←]

ـصدر السابق.

[42←]

ي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الدار العربية للعلوم، منشورات تكوين، صفحة 131.

[43←]

ندهاتي روي (إله الأشياء الصغيرة).

[44←]

ن كالمان ستيفنسن (جنة وجحيم)، دار المنى.

[45←]

صدر السابق.

[46←]

ابيل الليندي (حصيلة الأيام)، دار المدى.

[47←]

رج أورويل (متشردًا في باريس ولندن)، ترجمة: سعدي يوسف، دار المدى.

[48←]

لد حسيني (عدَّاء الطائرة الورقية)، ترجمة: إيهاب عبد الحميد، دار حمد.

[49←]

.Alice LaPlante (The Making of Story), page 1

[50←]

صدر السابق. صفحة 42.

[51←]

.Stephen King (On Writing), page 1

[52←]

صدر السابق.

[53←]

.(Alice LaPlante (The Making of Sto

[54←]

ه استعارة، مستعارة، من الشاعر البحريني قاسم حداد، من ديوانه «ما أجملك أيها الذئب».

[55←]

يديث ماران (لماذا نكتب)، مجموعة من المترجمين، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين. صفحة 147.

[56←]

.(Stephen King (On Writ

[57←]

ي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الدار العربية للعلوم، منشورات تكوين، صفحة 99.

[58←]

صدر السابق.

[59←]

.(Alice LaPlante (The Making of Sto

[60←]

رج أورويل (متشردًا بين باريس ولندن)، دار المدى، ترجمة: سعدي يوسف، صفحة 9.

[61←]

قابيل هي ما يخرج على الشفة من حبٍّ أثر الحمى.

[62←]

رج أورويل (متشردًا بين باريس ولندن)، دار المدى، ترجمة: سعدي يوسف، صفحة 44.

[63←]

ندهاتي روي (إله الأشياء الصغيرة)، دار الجندي للنشر والتوزيع، صفحة 64 (تم التصرُّف في النص لدواعي التكثيف).

[64←]

لونيو سكارميتا (ساعي بريد نيرودا)، دار مسكلياني للنشر، صفحة 52.

[65←]

صدر السابق، صفحة 82.

[66←]

رى خلفان (غبار)، دار أزمنة.

[67←]

هان باموق، الروائي الساذج والحساس، منشورات الجمل، ترجمة: ميادة خليل.

[68←]

صدر السابق، صفحة 61.

[69←]

قع تكوين الإلكتروني Takweeen.com، مقالة إلبيزابيث بوين: الشخصيات لا تُخلق، بل يعثر عليها. ترجمة: بثينة العيسى.

[70←]

جع كتاب (بين صوتين)، الدار العربية للعلوم، ناشرون.

[71←]

يو بارغاس يوسا (قصة مايتا)، دار المدى.

[72←]

لد حسيني، (عداء الطائرة الورقية)، دار حمد.

[73←]

ندهاتي روي (إله الأشياء الصغيرة)، دار الجندي للنشر والتوزيع. ترجمة: جهان الجندي.

[74←]

ـرييل غارسيا ماركيز (مئة عام من العزلة)، دار المدى، ترجمة: صالح علماني.

[75←]

يز محمد (الحالة الحرجة للمدعو ك.)، دار التنوير، صفحة 38.

[76←]

.Elizabeth George (Write Away), Harper Publishing House, page

[77←]

ـصدر السابق.

[78←]

ي هيرمانسون (شاطئ المحار)، دار المنى، ترجمة: علاء الدين أبو زينة، صفحة 11.

[79←]

.Elizabeth George (Write Away), Harper Publishing House, page

[80←]

ـزيز محمد (الحالة الحرجة للمدعو ك.)، دار التنوير، صفحة 15.

[81←]

وكندا بيللي (اللامتناهي في راحة اليد)، دار المدى، ترجمة: صالح علماني، صفحة 14.

[82←]

ـل أوستر (رحلات في حجرة الكتابة)، ترجمة: سامر أبو هوامش، منشورات المتوسط، صفحة 7.

[83←]

ـل مارتل (حياة باي)، الترجمة العربية صادرة عن منشورات الجمل. قصة شابٍّ ينجو من غرق سفينة، ويجد نفسه في قارب نجاة مع نمر، يواجه المحيط والجوع والعطش (وخطر أن يؤكل من قبل النمر في أي لحظة).

[84←]

ـر السماري (ارتياب)، دار أثر، صفحة 26.

[85←]

سي بن أبيه، شخصية رواية «في حضرة العنقاء والخل الوفي» لإسماعيل فهد إسماعيل. عيسى الطاروف بطل رواية «ساق البامبو» لسعود السنعوسي.

[86←]

شخصية المحورية في رواية «فئران أمي حصة» لسعود السنعوسي، لم يذكر اسمها في الرواية ولكن ابنة الجيران كانت تسميه «كتكوت».

[87←]

شخصيات رواية «فئران أمي حصة» لسعود السنعوسي، الدار العربية للعلوم.

[88←]

شخصية المحورية في رواية «كل الأشياء».

[89←]

صدر السابق.

[90←]

صدر السابق، صفحة 18.

[91←]

رف القاعدة بشكلٍ جيد، تكسرها بشكل ممتاز. قاسم حداد (ليس بهذا الشكل ولا بأي شكل آخر)، دار مسارات، الكويت.

[92←]

يديث ماران (لماذا نكتب)، مجموعة من المترجمين. الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين، صفحة 37.

[93←]

ي بيتر كلارك (أدوات الكتابة)، الدار العربية للعلوم ومنشورات تكوين. صفحة 199، ترجمة: ريوف المطوع.

[94←]

صدر السابق.

[95⟵]

لأصل الإنجليزي: Show, don’t tell.